

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Románica, Filología Eslava
y Lingüística General



TESIS DOCTORAL

**Avel·lí Artís i Balaguer (1881-1954), comediógrafo e
impresor-editor: entre la plenitud del cambio de siglos y el
exilio**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Óscar Fernández Poza

Director

Juan M. Ribera Llopis

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE
MADRID

Doctorado en Filología Románica



**Avel·lí Artís i Balaguer (1881-1954),
comediógrafo e impresor-editor.
Entre la plenitud del cambio de siglos y el exilio.**

Tesis Doctiral presentada por Óscar Fernández Poza
Dirigida por el Doctor
Juan. M. Ribera Llopis

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y
Lingüística General

Madrid, 2015

«Avel·lí Artís i Balaguer, escriptor
i mestre impressor, enamorat de Catalunya,
Vilafranca del Penedès, 1881- Ciutat de Mèxic, 1954»
(Epitafio que se encuentra en su tumba)

ÍNDICE

1. Introducción.....3

2. Avel·lí Artís i Balaguer: biografia.....13

2. 1. Noticias y perfiles biográficos existentes.....15

2. 2. Biografia.....16

2. 2. 1. Infancia: Vilafranca del Penedès y Vilanova i la Geltrú.....16

2. 2. 2. Edad de aprendizaje: Barcelona, imprenta y vida literaria.....20

2. 2. 3. Inicios del autor teatral.....27

2. 2. 4. Reconocimiento del comediógrafo.....41

2. 2. 5. La Guerra Civil.....57

2. 2. 6. El exilio.....65

2. 2. 6. a. Camino al exilio.....65

2. 2. 6. b. Tolosa de Llenguadoc.....71

2. 2. 6. c. El viaje transatlántico.....82

2. 2. 6. d. Llegada a Veracruz.....86

2. 2. 6. e. Viaje y estancia en Saltillo.....90

2. 2. 6. f. Ciudad de México, D. F.....98

3. La comedia ciudadana y el corpus del autor.....125

3. 1. Características y evolución de la comedia ciudadana.....127

3. 1. 1. Características del género.....127

3. 1. 2. Evolución del género.....138

3. 2. Corpus teatral del autor.....144

3. 2. 1. Recuperación del corpus.....144

3. 2. 2. Método de trabajo de Avel·lí Artís Balaguer.....147

3. 2. 3. Clasificación del corpus.....151

3. 2. 3. a. Propuesta de ordenación por temas y por espacios de representa-
ción.....152

3. 2. 3. b. Propuesta de ordenación combinada por temas y espacios de repre-
sentación.....153

4. Estudio descriptivo y crítico del corpus del autor.....165

4. 1. Comedias de temática amorosa y diferentes espacios de representación ...
.....167

4. 1. 1. Interiores burgueses.....167

4. 1. 2. Exteriores urbanos.....193

4. 1. 3. Interiores cosmopolitas.....225

4. 1. 4. Interiores provincianos.....243

4. 1. 5. Exteriores rurales.....259

4. 2. Comedias de temática social y diferentes espacios de representación..263

4. 2. 1. Variante socio-política.....263

4. 2. 1. a. Interiores burgueses: Familiares/privados y Públicos.....263

4. 2. 1. b. Espacios provincianos: Familiares/privados y Exterior.....291

4. 2. 2. Variante con asunto femenino.....315

**5. Los personajes femeninos en la dramaturgia de Avel·lí Artís i Bala-
guer.....317**

5. 1. Los personajes femeninos en el conjunto del corpus del autor.....321

5. 2. Los personajes femeninos en: La senyoreta porta el volant y Isabel Cor-
tès, Vda. de Pujol: interiores burgueses.....324

5. 3 Los personajes femeninos en: A sol ixent fugen les boires y Seny i amor,
amo i senyor: interiores provincianos.....339

6.Conclusiones.....361

7.Bibliografia.....373

7. 1. Fuentes primarias.....375

7. 1. a. Obra teatral, narrativa, periodística y testimonial del autor.....375

7. 1. b. Correspondencia manuscrita (Ms.) y mecanografiada (Mg) de AAVV...
.....377

7. 2. Teoría, historia y crítica literarias.....380

1. Introducció

El punto de partida del presente estudio se encuentra en las páginas dedicadas al estudio de la publicación *El Teatre Català* (1912-1917), fundamentalmente centradas en la composición, la historia, la descripción y los índices de la revista, labor que se concretó en la presentación en el año académico 2004-2005 de mi Diploma de Estudios Avanzados¹. Merced a los referentes históricos y literarios allí ordenados, se pensó en elegir entre sus contenidos un asunto o una figura que mereciera y justificara la realización de un trabajo monográfico que, a medio plazo, pudiera ser defendido en el ámbito académico como mi Tesis Doctoral.

Esa es la raíz de la elección de Avel·lí Artís i Balaguer (Vilafranca del Penedès 1881- México D. F. 1954), su vida y su obra, como presente materia de investigación y centro de mi proyecto doctoral. Figura falta de monografías prácticamente hasta la reciente aparición en el año 2014 del estudio y edición de D. Coromines² y cuyo teatro, en las últimas décadas, solo ha merecido la reedición de una de sus obras en 1985 por parte de A. Picazo. En atención a su protagonismo histórico-cultural y literario, en los años transcurridos durante la elaboración de la presente Tesis Doctoral, he ido haciendo públicas diversas aportaciones que versan sobre determinadas facetas creativas suyas como narrador, como traductor literario o como testigo de la iconografía femenina coetánea a su obra; también sobre diversas experiencias biográficas del autor como, fundamentalmente, el exilio y la póstuma relación de su

¹ Fernández Poza, Ó. (2004-2005), *La vida teatral catalana a través de la revista 'El Teatre Català' (1912-1917)*, DEA, dirigido por el Dr. J. M. Ribera Llopis, presentado ante la Comisión presidida por la Dra. E. Popeanga Cheralu, Dpto. de Filología Románica, Facultad de Filología (Universidad Complutense de Madrid)(Inédito).

² D. Coromines tiene en prensa la publicación de *Epistolari Avel·lí Artís i Balaguer – Rafael Tasis* (Barcelona. Publicacions de l'Abadia de Montserrat).

obra con la censura literaria³.

Ante el perfil de la personalidad cultural y del corpus literario de Avel·lí Artís i Balaguer, cabe reconocer que en un primer momento se calculó estudiar aquellos elementos de su génesis intelectual, quizá influenciado por el marco donde se me había destacado la presencia de Avel·lí Artís i Balaguer, las mencionadas páginas de *El Teatre Català*. Se habría pensado incluso en una demarcación que se resolvería en un título aproximado como pudiera ser “Un autor teatral, entre el *Modernisme* y el *Noucentisme*”, aun a sabiendas de que, por la cronología de su producción, al segundo término se le debía conceder un amplio horizonte temporal. No obstante, el seguimiento de su trayectoria, la documentación que en el proceso de realización del trabajo se iba recuperando y la comprensión del alcance cultural y literario de su vida y su obra, actuaron como razón de ser de un estudio que, al amparo de la figura que lo anima, recorre todo un ciclo histórico de la cultura y de las letras catalanas el que avanza desde su consolidación contemporánea al drama de su temporal desarticulación entre la Guerra Civil española y la experiencia del exilio.

Encarnado ese itinerario histórico en la figura de Avel·lí Artís i Balaguer, concretada en el título de la presente Tesis Doctoral mediante la referencia a su actuación como autor teatral y como impresor y editor, deben razonarse los términos con los que se perfila su presencia histórico-cultural y literaria. En primer lugar, como autor teatral se opta por su presentación como *comediógrafo* atendiendo a que, de acuerdo con la calificación genealógica que acompaña las primeras ediciones de sus títulos, sus obras se califican como “comèdia”, “pas de comèdia”, “sainet”, “quadro”, “farsa” o “diàleg”, a lo sumo en una ocasión “comèdia dramàtica” y en dos “tragicomèdia”. Todo ello en una serie de textos para la representación que van de 1909 a 1938. En segundo lugar, como profesional volcado en la impresión y la edición, se opta por la denominación de *impresor-editor*, abarcando con dicha calificación desde sus primeros pasos como cajista a finales de los años noventa del ochocientos hasta su actividad como personaje crucial de no pocas revistas y proyectos editoriales, desde la primera década del novecientos hasta el último año de su exilio mexicano, fecha de su fallecimiento.

³ Fernández Poza, Ó. (2011), (2015a), (2015b); y en colaboración con Ribera LLopis, J. M. (2011: 121-124) y (2015: 55-63).

El criterio mediante el cual se persigue iluminar todo ese contenido, justifica la articulación del mismo en cuatro capítulos, más a allá de la presente Introducción (Cap. 1), donde se trata, en primer lugar la biografía de Avel·lí Artís i Balaguer (Cap. 2), seguida, en segundo lugar y ante el establecimiento y la clasificación del corpus literario del autor, de la caracterización del género que aglutina su producción teatral (Cap. 3); en tercer lugar se estudia temática y espacialmente dicho corpus (Cap. 4), mientras que en cuarto lugar se versa sobre la tipología de las protagonistas en la obra del autor (Cap. 5).

Para la investigación que revierte sobre la materia biográfica del capítulo segundo, las fuentes documentales buscadas y localizadas son de orden familiar, administrativo, político, epistolar, periodístico y memorial, así como, de acuerdo con el segundo apartado de la Bibliografía, perfiles biográficos existentes y estudios publicados sobre circunstancias históricas que revierten en la trayectoria de Avel·lí Artís i Balaguer. A saber y fundamentalmente el mundo editorial, la vida teatral y el exilio. No obstante, antes de la relación que sigue, deseo dejar constancia de la estrecha colaboración que he mantenido con alguno de los familiares del autor, familiares de segunda generación que contestaron con gran entusiasmo a la propuesta de un cuestionario.

Para abordar los aspectos de corte biográfico y junto a esta última actuación, ha sido fundamental la pesquisa archivística en bibliotecas de ámbito nacional, regional y universitario, en hemerotecas, en archivos históricos nacionales e internacional, así como en archivos institucionales y eclesiástico⁴. Así mismo, los volúmenes de memorias y los títulos testimoniales que nutren buena parte de la información clasificada en este capítulo. Junto al referente fundamental de los títulos debidos a su hijo Avel·lí Artís-Gener, Tísner (1989-1996, 1997, 1998), no deben desestimarse

⁴ Bibliotecas de ámbito nacional: *Biblioteca Nacional de España*, *Biblioteca de Catalunya*; regional: *Biblioteca Regional de Madrid*; universitario: *Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid*, *Biblioteca de la Universitat de Barcelona*, *Biblioteca de la Universitat de Girona*. En hemerotecas: *Hemeroteca Municipal* de Madrid. En archivos históricos nacionales: *Archivo Histórico Nacional* con sede en Madrid, *Arxiu Nacional de Catalunya* con sede en Barcelona, *Centro Documental de la Memoria Histórica* con sede en Salamanca, *Archivo General de la Administración* y *Centro de Información Documental de Archivos* con sede en Alcalá de Henares, *Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona*, *Archivo Comarcal de l'Alt Penedès* con sede en Vilafranca del Penedès; e internacional: *Instituto Nacional de Antropología e Historia* de México. En archivos institucionales: *Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre* con sede en Barcelona, *Archivo de la Unión General de los Trabajadores* con sede en Alcalá de Henares, *Fundación Juan March* con sede en Madrid; y eclesiástico: *Parròquia de la Santíssima Trinitat* de Vilafranca del Penedès.

las noticias que el propio Avel·lí Artís i Balaguer (1946) da sobre sus primeros pasos en la vida teatral; fuentes a las que se une una importante suma de firmas, relacionadas en el segundo apartado de la Bibliografía, ahora sucintamente informadas para justificar el importante papel concedido a ese tipo de material informativo⁵.

Acerca del contenido del capítulo tercero, para la sistematización del corpus teatral de Avel·lí Artís i Balaguer que aquí se ordena y que se estudia en los dos capítulos posteriores, se han recuperado ediciones originales y coetáneas a la vida del autor, adquiridas directamente en librerías *de viejo* de Barcelona y de Madrid, y también a través de puntos de venta *online*; o, en su caso, se ha solicitado reproducción de títulos existentes en la *Biblioteca de Catalunya*, *Biblioteca Nacional de España* y *Biblioteca de la Facultad de Filología* de la UCM.

En el *Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre* (Barcelona) se han consultado cinco originales de Avel·lí Artís i Balaguer, mecanografiados y con anotaciones del autor. Conste mi agradecimiento a los responsables del *Servei Digitals i de Recerca-MAE (IT)* por la información ofrecida, así como por facilitar el acceso a dichos documentos. Respecto a ese fondo, conste también que, merced a la intervención del Dr. Enric Gallén Miret (UPF), se aclaró que la autoría dos de las obras depositadas *–El secret de la felicitat y Les roses del Corpus–* es de Andreu Avel·lí Artís i Tomàs. A su vez, en el *Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona* se han recuperado dos copias mecanografiadas (de una de ellas hay versión manuscrita) de dos obras que no me constan como publicadas. Este material forma parte del *Fons Avel·lí Artís i Balaguer* (AHCB3-385/5D37), donado por la familia del autor. En todo caso, por lo que aquí interesa y tomando como referencia la relación ofrecida por D. Coromines (2014: 253; véase n. 174 del presente trabajo), la recuperación editorial y archivística de la obra del autor permite contar un total de veintinueve comedias (26 más 3 piezas corregidas y con sus títulos cambiados).

En ese mismo capítulo tercero y para poder situar diacrónica y sincrónicamente

⁵ Manuel Andújar (s.d.), Carmen Bahí (1988), Artur Bladé i Desumvila (1993), Modesto Bargalló (1979), Xavier Benguerel (1971), Aurora Bertrana (2013), Carlos Blanco Aguinaga (2002), Lali Cisteré (1986), Josep Maria Francès (1962), Domench Guansé (1947), Miquel Joseph i Mayol (1974, 2008), Carlos Martínez (2002), Silvia Mistral (1998), Joaquim Molas (1997), Magí Murià (2002), Anna Murià (1992), Carles Pi i Sunyer (2000), Josep Pous i Pagès (1969, 2002), José Puche (1978), Vicenç Riera Llorca (1994), Josep Rocarol (1999), Tomàs Roig i Llop (1978), Antoni Rovira i Virgili (1976), Josep Maria de Sagarra (1981), Carles Soldevila (1967) y Plàcid Vidal (1920, 1934, 1972).

el corpus del autor en la categoría de *comedia ciudadana*, se ha acudido a soportes históricos y teórico-literarios, reordenados en el segundo apartado de la Bibliografía y acerca de los cuales se añade ahora su relación⁶. Tanto a favor de este capítulo como de los dos siguientes, cabe destacar la recuperación de artículos y de reseñas críticas sobre los estrenos teatrales, aparecidas en la prensa de la época⁷. Algunas de ellas quedan recogidas de acuerdo con el nombre de sus autores en la nota inmediatamente anterior.

De ese aparato histórico y crítico se extraen las características de una forma teatral, la *comedia ciudadana*, cierto es que tanto con patrones coetáneos como la *comedia de boulevard* y el *vodevil*, como con un origen y antecedentes determinados –el *sainete* y el *cuadro de costumbres* ochocentistas, por ejemplo–, de lo que, al fin y al cabo cabe apreciar como una renovación del *teatro costumbrista*. Renovado costumbrismo del periodo de entreguerras que conduce al reconocimiento de las tensiones que mueven a un primordial grupo social y también de los espacios donde actúan sus individuos. La constatación bajo ese encuadre de ese grupo y de los espacios que les son propios, tanto de sus móviles como de sus protagonistas, permite la clasificación de los títulos de Avel·lí Artís i Balaguer en dos grupos: en torno al amor y a lo social como temas de sus argumentos, materia que a su vez se resitúa en espacios urbanos capitalinos (interiores y exteriores) y rurales o provincianos (interiores y exteriores).

El capítulo cuarto, donde se propone el estudio de las obras del autor, se acoge

⁶ Adolfo Ayuso (2012), Artur Bladé i Desumvila (1993), Lluís Capdevila (1928), Ambrosi Carrion (1928), Margarida Casacuberta & alii (2011), Diana Coromines (2014), Joan Cortés (1931, 1934), Francesc Curet (c. 1917, 1967), Xavier Fàbregas (1972, 1975, 1986), Ute Frevert (2001), Francesc Foguet i Boreu (2014), Manuel Folch i Torres (1911), Joan Fuster (1972), Enric Gallén Miret (1986, 1987, 2005), Marina Gustà (1987), Jordi Lladó i Vilaseca (2002), Josep Maria Miquel i Vergés (1943), Miguel Ángel Muro (2003), Fernando Periquet (1910), Joan Puig i Ferrer (1982), Joan Povill i Adserà (1928), Manuela Rodríguez Codola (1910), Francisco Ruiz Ramón (1995), Josep Maria de Sagarra (1927), Núria Santamaria Roig (1994-1995), Marisa Siguan (1988), Carles Soldevila (1927, 1967), Emili Tintoner (1912), Joan Tomàs (1955), Plàcid Vidal (1972), Ramon Vinyes (1928, 1944-1948, 1982), Josep Yxart (1879, 1884).

⁷ Publicaciones consultadas, origen de los artículos y de las reseñas coetáneas citados en los caps. 3º, 4º y 5º: *ABC* (d. 1903), *Be Negre* (1931-1936), *Blanco y Negro* (1891-?), *Boletín de la Sociedad El Teatro* (1904-1911), *El Carrer* (1932-1933), *La Catalunya* (1907-1912), *D'ací i d'allà* (1918-1936), *De tots colors* (1908-1913), *La Època* (1849-1936), *El escàndalo* (1925-1926), *La Escena Catalana* (1906-1913), *L'Esquella de la Torratxa* (1872-1939), *Gent Nova* (1899-1918), *La Humanitat* (1931-1934), *Meridià* (1938-1939), *Mirador* (1929-1937), *La Nau* (1927-1931), *La Nova Revista* (1927-1929), *Pakitu* (1923-1926), *El Poble Català* (1904-1918), *La Publicitat* (1922-1939), *La Rambla* (1931-1935), *Revista de Catalunya* (1924-1967), *El Teatre Català* (1912-1917), *Treball* (1936-1939), *La Vanguardia* (d. 1881), *La Veu de Catalunya* (1899-1937).

a esa clasificación de orden temática y espacial (con la excepción de la categoría *Temática social. Variante con asunto femenino* que, por su tratamiento, pasa al capítulo quinto); al tiempo que, de acuerdo con lo dicho con anterioridad, el soporte crítico al que se recurre es, de manera fundamental, la crítica teatral coetánea. Aquí se constata que la atención crítica a autor y obra pocas veces ha ido más allá de las páginas debidas a los especialistas en teatro catalán, normalmente en su estudio de la época y de la corriente donde se ubica a Avel·lí Artís i Balaguer. Esta es la deuda que se tiene con F. Curet (1967: 455-549), X. Fàbregas (1972: 197-238, 1978: 217-252) y E. Gallén (1986: 431-433, 1987: 432-434), historiadores y críticos que no desestiman la presencia del villafranquino en la escena catalana de los años veinte y treinta; nómina clásica a la que hoy se añade D. Coromines, merced a la monografía y a la edición citadas. En todo caso, unas y otras fuentes aparecen reordenadas en el apartado segundo de la Bibliografía. Respecto a las páginas de perfil crítico que se dedican al corpus teatral del autor en el presente estudio, cabe reconocer, no sin capacidad autocrítica, que se ha trabajado de manera esencialmente descriptiva, incidiendo en demasía en un discurso de corte argumental. No obstante, esta opción podría justificarse en el sentido de que permite focalizar los temas fundamentales en la obra del autor y sus variantes, así mismo cómo discurren en uno u otro título, y también recorrer los espacios que les sirven de escenario y que son representativos de la ordenación social coetánea.

El capítulo quinto –de acuerdo con lo advertido en el párrafo anterior y desglosando una de las variantes de la categoría *Temática social*– incide en la preeminencia que la mujer alcanza en no pocas obras de Avel·lí Artís i Balaguer; en cómo en torno a ese protagonismo el autor se permite representar el espectro social tanto en el ámbito urbano como en el rural; y también los conflictos de género suscitados en esos medios y, a la postre, la escala de valores en que él mismo confía. El destacable protagonismo femenino en el conjunto de su obra coincide con el que la mujer ha alcanzado en la narrativa y en el teatro occidental y catalán coetáneos, sin desestimar los antecedentes en la propia tradición que provienen de finales del siglo XIX; ello le permite al autor constatar los avances sociales que la mujer ha ido consiguiendo, aunque, como se hará por demostrar en el estudio y se recogerá en las conclusiones, Avel·lí Artís i Balaguer, al tiempo que documenta ese progreso, opta por mantenerse

en un código más tradicional.

Las mencionadas conclusiones y la bibliográfica, presentada en dos grandes bloques y de acuerdo con los apartados a los que se ha ido haciendo mención, cierran este volumen. A propósito del criterio llevado a cabo a lo largo de todo el estudio sobre cuestiones ortográficas catalanas, se ha optado por mantener la grafía que aparece en los originales transcritos, al margen de que contravengan las normas vigentes. Por otro lado, los nombres propios y los títulos fuera de cita han sido regularizados normativamente.

Antes de concluir la presente Introducción, deseo expresar mi reconocimiento a los extintos Departamento de Filología Románica y Licenciatura de Filología Románica de la Facultad de Filología de la UCM, así como a su profesorado, marco docente en el que cursé mis estudios universitarios. La planificación del primero, el plan de estudios de la segunda y la guía de los profesores recordados permitían el conocimiento plural y comparado de las lenguas y de las literaturas románicas y al mismo tiempo la gradual y prioritaria atención a uno de los componentes de ese patrimonio filológico. Merced a ese planteamiento y al correspondiente recorrido, me situé en el estudio de las letras catalanas, en un abanico tan amplio como el que va del *Curial e Güelfa* a los principios del siglo veinte, en mi caso de la narrativa al teatro.

Quiero expresar un personal agradecimiento a mi director de Tesis Doctoral, el Dr. Ribera Llopis, a Juan M., porque a lo largo del periodo de realización de la misma ha puesto orden en mi ambicioso proyecto inicial, aquel que pensaba desarrollar en capítulos independientes algunas de las actividades de Avel·lí Artís i Balaguer que finalmente se han aglutinado en el capítulo segundo. Labor gratamente compartida entre ambos ha sido la de buscar y contrastar fuentes, quizás también motivo de los sucesivos retrasos en la ejecución de la presente tesis. Así mismo aprecio su orientación durante este tiempo en muchos aspectos que superaban la simple dirección de este trabajo.

En este punto, quiero reconocerles a mis padres y hermanos su apoyo durante todos estos años, por entender el esfuerzo realizado, incluso por la paciencia en

los momentos en que papeles y arranques de mal humor por mi parte invadían la casa. También a la Dra. María Victoria Navas Sánchez-Élez (UCM), con quien he compartido labor y horas en torno a la *Revista de Filología Románica* (UCM), sus consejos sobre el texto ahora presentado. Así mismo, a la amiga desde los tiempos de la Licenciatura, Paloma Criado Veira, librera constante a la hora de localizar volúmenes que se nos resistían y lectora atenta de las sucesivas versiones de los capítulos que preceden. A amigos y compañeros de Sección, a Rocío, Lidia, Ricardo, Javier y Diego por compartir conversaciones y cafés mientras corrían los plazos de presentación y defensa de nuestras respectivas tesis. A José Antonio Asprón, Jefe de Negociado y amigo, por mantenernos puntual y afectuosamente informados de trámites y añadidos de normativa que han jalonado el camino que ahora concluye.

Y por último, quiero compartir haber llegado a cerrar estas páginas con mi *núcleo duro*, es decir, con los amigos de toda la vida, con aquellos que han estado a mi lado en los buenos y los malos momentos, en las alegrías y las tristezas. Gracias a Isra, Pili, Carlos, Marga, Anita y a mi hermano Sergio. También a Isa y Magüi que con el tiempo se han convertido en grandes amigas y confidentes. Muchas gracias por esas tardes, con una cerveza o un café, en que habéis escuchado con entusiasmo mis ilusiones y mis quejas.

2. Avel·lí Artís i Balaguer: *biografia*

Relación de siglas y abreviaturas utilizadas

ACAD	<i>Agrupació Catalana d'Art Dramàtic</i>
AEC	<i>Agrupació d'Escriptors Catalans</i>
AHCB	<i>Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona</i>
AATC	<i>Associació d'Autors de Teatre Català</i>
CIDE	<i>Compañía Impresora y Distribuidora de Ediciones</i>
CTARE	<i>Comité Técnico de Ayuda a los Refugiados Españoles</i>
ETC	<i>El Teatre Català</i>
ILC	<i>Institució de les Lletres Catalanes</i>
JARE	<i>Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles</i>
LET	<i>L'Esquella de la Torratxa</i>
LNR	<i>La Nostra Revista</i>
MAE	<i>Museu de les Arts Escèniques</i>
SERE	<i>Servicio de Evacuación de Republicanos Españoles</i>
SADC	<i>Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans</i>
UPC	<i>Unió de Periodistes de Catalunya</i>

*Vigila, esperit, vigila
no perdis mai el teu nord,
no et deixis d'ú a la tranquil·la
aigua mansa de cap port.*

(Joan Maragall, “Excelsior” *Poesies*, 1895)

2. 1 Noticias y perfiles biográficos existentes.

Téngase en cuenta que no existe una biografía autorizada de Avel·lí Artís i Balaguer. Se dispone, eso sí, con el capítulo correspondiente del volumen ya mencionado de D. Coromines (2014: 15-28), con la primordial información contenida en los volúmenes memoriales de A. Artís-Gener (1989-196, 1997, 1998), o en particular con las páginas que en algún caso se le dedican monográficamente en volúmenes de orden testimonial, en particular las debidas a A. Bladé i Desumvila (1993: 151-186), siempre de acuerdo con la más amplia información de la nota 5 de la Introducción.

Junto a ello, solo cabe ordenar los perfiles del autor que se pueden extraer de los diccionarios de literatura catalana o de un volumen enciclopédico⁸. A. Artís-Gener, Tisner, destacaba en su día la segunda de esas aportaciones, al tiempo que notifica otras entradas de corte enciclopédico y en material historiográfico catalán:

Fóra injust si no esmentava la remarcable excepció de la *Gran Enciclopèdia Catalana*, en l'entrada que li dedica, signada pel malaguanyat Xavier Fàbregas. Segons el *Petit Curial Enciclopèdic*, escriví teatre més aviat costumista; el *Salvat 4* —l'enciclopèdia que va sortir a corre-cuita, quan ja s'havia fet el desplegament publicitari de la GEC— diu que «com a autor teatral estrena, entre 1909 i 1934, vint-i-vuit comèdies i sainets d'un costumisme amable, barreja de sentiment i d'humorisme, que li creava un públic vast i fidel. El teatre d'Artís, sorgit en una època en què a tot Europa eren assajades les experiències més extremes, no mostra cap inquietud tècnica o ideològica, ans segueix les formules vuitcentistes mes típiques». El «*Salvat 20*» (en espanyol) diu si fa no fa el mateix, amb clavada superficialitat; el *Diccionari de la Literatura Catalana* d'Edicions 62 (1979) afirma literalment que «sense ésser una figura excepcional, la seva obra té una gran dignitat i correcció»; per a Joan Fuster (1972), «Els pocs autors teatrals que sorgiren —Puig i Ferreter, Pompeu Crehuet,

⁸ J. Molas y J. Massot i Muntaner (1979: 56-57), E. Bou (2000: 51), X. Fàbregas (1970: II, 541-5420).

Avel·lí Artís, Ambrosi Carrion—, més que respondre a un esperit de renovació, continuaven la línia modernista»; «Més traça en la construcció i agilitat i gràcia en els parlaments, home de teatre», i «...son bones mostres d'humor, sovint intrascendents, però sempre interessants». (Artís-Gener 1991: III, 278).

Este es el panorama ante el cual se plantea en los apartados siguientes la reconstrucción de la trayectoria biográfica de Avel·lí Artís i Balaguer. De acuerdo con lo expresado en la Introducción, pasando por una búsqueda y confirmación de datos que va de la consulta familiar a la más variada pesquisa archivística; así mismo, atendidas sus actividades primordiales, tal como se destaca en el título del presente estudio, tomando su labor literaria y editorial como principales hilos conductores de la trayectoria vital que se persigue informar. Ciertamente es que esto último no contradice la contextualización de los pasos biográficos del autor y que, por tanto, se haga por informar en la medida de lo posible del origen y las peripecias familiares, la vida teatral en la que se formó y la experiencia del exilio. En este sentido, la reconstrucción biográfica del comediógrafo, impresor y editor villafranquino permite la revisión de un muy significativo ciclo de la historia de la cultura catalana.

2. 2. Biografía.

2. 2. 1. Infancia: Vilafranca del Penedès y Vilanova i la Geltrú.

Andrés-Abellino Claudio Ángel Artís i Balaguer⁹ fue bautizado el dos de agosto de 1881 en la parroquia de la Santísima Trinitat¹⁰ de la población de Vilafranca del Penedès¹¹. Gracias al libro de bautismo se constata que había nacido cinco días antes, por lo tanto, y si no hay confusión en esta referencia, debió de nacer el 28 de julio, aunque según la tradición familiar fue el 27 de julio (Artís-Gener 1977: 24). En una carta que el autor enviará a Antoni Rovira i Virgili, confirma esta fecha¹². Avel·lí

⁹ Siempre se ha encontrado entre la documentación consultada, el nombre del autor con ortografía no normativizada (Avelí), pero, tanto para él como para los otros nombres propios mencionados, se ha tomado la decisión de utilizar la variante normativizada en los casos del cuerpo del texto, mientras que en los documentos usados de la época se mantiene la grafía como aparece en la fuente correspondiente.

¹⁰ Para saber algo más de la Iglesia de la Santísima Trinitat, véase P. Más i Perera (1982: 135-137).

¹¹ S.f. (1881): Libro de Bautismo 1 de la parroquia de la Santísima Trinitat, página 594, número 1288.

¹² Artís i Balaguer, Avel·lí (Mèxic D.F., 22 de juliol 1946): *Mg.* consultado en *Arxiu Nacional de Catalunya*, Fons Antoni Rovira i Virgili, referencia ANC1-1000.

era el pequeño de los hermanos varones de la familia formada por José Artís, de profesión cochero, y Rosa Balaguer, ambos naturales de Vilafranca. Sus hermanos se llamaban Josep¹³, Manuel e Irene¹⁴.

Durante los primeros cinco años de infancia reside en Vilafranca, sin existir mayores referencias a esta época; pero a la edad de seis años la familia se traslada a vivir a Vilanova i la Geltrú. La posible causa del traslado familiar pudiera estar relacionada con la oportunidad que ofrecía la presencia del ferrocarril¹⁵ y el posterior desarrollo del transporte terrestre de viajeros a las comarcas cercanas del Garraf, dado que, en aquellas fechas, aunque existía una estimable red de carreteras, difícilmente podría competir con el tránsito que propició la línea ferroviaria. Tanto Vilafranca como Vilanova fueron puntos de comunicación, no solo entre ambos núcleos urbanos, sino con otros puntos de Cataluña. Por Vilafranca pasan diversos enlaces entre diferentes ciudades catalanas importantes, como la carretera de Barcelona a Tarragona (construida a principios de 1800), o la de Igualada a Vilanova i Geltrú a Sitges, levantándose en 1834 el tramo de Vilafranca a Vilanova (Mas i Perera 1982: 43).

La población de Vilafranca del Penedès, en las últimas tres décadas del siglo XIX, rondaría más o menos, según los censos, en torno a los ocho mil trescientos habitantes (censo de 1872) y los siete mil setecientos cuarenta y nueve habitantes (censo de 1900), mientras que en 1881, año de la inauguración del ferrocarril, Vilanova i la Geltrú tendría una población de catorce mil seiscientos setenta habitantes. No obstante, con posterioridad irá perdiendo población a causa de la emigración, reduciéndose a finales de la centuria a unos doce mil habitantes.

Vilafranca era la capital del partido judicial de la comarca, teniendo diferentes instituciones relacionadas con el estado, escuela estatal, juzgados, registro de la propiedad... Hasta 1931 había acantonadas “tropes de cavalleria i ha estat cap de la zona de reclutament” (Mas i Perera 1982: 30). Por su parte, Vilanova no solo fue un

¹³ Vilafranca del Penedès, 1875-Barcelona, 1956.

¹⁴ En las investigaciones llevadas a cabo no se han encontrado referencias de Irene, pero gracias al contacto con la familia del autor, se notifica su existencia; además en la correspondencia de Tisner y Víctor Artís se indica que no se exilió, sino que residió en Barcelona (Artís, Víctor (Caracas, 20 de marzo de 1955): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tisner*, *Mss.* 4549).

¹⁵ Para conocer más sobre el ferrocarril véase R. Soler Becerro (2011).

centro de comunicaciones y cruce de caminos comerciales, sino también un núcleo cultural. En la época en que irían a la escuela Avel·lí y sus hermanos, el nivel de alfabetización era alto; existen datos sobre que en 1860 era del 68 por ciento; pero, gracias al aumento de población y las propuestas y acciones de las autoridades responsables este porcentaje se redujo ampliamente (Virella i Bloda 1992: 95). En esos momentos existían diez escuelas para varones, ocho para muchachas y dos escuelas superiores. Como informa A. Virella i Bloda el número de “col·legis de noies significa que el sexe femení fou el primer reducte a combatre l’analfabetisme” (Virella i Bloda 1992: 95). En los años en que Avel·lí Artís i Balaguer vivió en Vilanova, hay una marcada diferencia social entre la burguesía y los obreros; por ejemplo en los pisos burgueses tenían todo tipo de lujo, frente a las viviendas de los obreros que eran sencillas (Virella i Bloda 1992: 105-110).

El padre, conocido como *El Xela*¹⁶, tenía el oficio de cochero, desempeñándolo hasta que sufrió un accidente, circunstancia en la que se rompió el brazo. La fractura no cicatrizó correctamente, impidiéndole hasta cierto punto agarrar la empuñadura de las riendas y el látigo. Este accidente le llevó a ser durante unos años *cap de parada*, o sea, el encargado de las llegadas y salidas de las tartanas que en aquel tiempo, en torno a 1890, comunicaban Vilanova con las villas cercanas y con Barcelona¹⁷.

Cansado de trabajar para los demás, se estableció por su cuenta y llegó a tener cuatro caballos y otras tantas tartanas. La familia Artís vivía en una casa de alquiler donde existía un gran establo —como quiere recordar Avel·lí Artís i Balaguer (Bladé i Desumvila 1993: 174)— y que debía de ser una antigua posada. El negocio en estos primeros años fue muy bien, circunstancia que, como dice nuestro autor, “contràriament a la lògica, perjudicà el negoci, ja que el meu pare, home pintoresc i una mica bohemí, veient que els diners rajaven sense esforç, se’n des preocupà

¹⁶ En una de las respuestas al formulario pasado a la familia, Maria Teresa Espriu Puigdollers (casada con Arcadi Artís-Gener) informa que al padre de Avel·lí también le apodaban ‘El Diari’ y tenía un puesto de venta de prensa, dato sobre el que no se ha encontrado referencia en la documentación que se ha manejado.

¹⁷ Acorde con algunos otros pasajes de su obra donde el autor literaturiza referentes a la propia biografía o a la de sus familiares que él viviera de cerca, véase por ejemplo la mención que se hace en *Seny i amor, amo i senyor* (1925) a los medios de locomoción propios del medio rural, y al curioso texto donde transmite como los antiguos conductores de carruajes tendría que haberse reciclado:

Els tartaners duen òmnibus. Els carreters, camions. Els cotxers, autos de turisme o de ciutat. Abans renegàvem a crits perquè la culpa de tot el que pel camí ens passava la tenien els animals. Ara, com que la culpa és solament nostra, perquè no sabem una paraula de mecànica, reneguem per dintre perquè la gent no s’adoni que els animals som nosaltres. Només pel renegar en veu alta o baixa semblem diferents. Però no ho som. Tam Escolà sóc ara, amb el volant als dits, com quan hi duia les brides (Artís i Balaguer 1925: 14).

i acabà per deixar-ho tot en mans de la mare i dels mossos” (Bladé i Desumvila 1993: 174). La madre, que es calificada como “un tipus de catalana autèntica, molt treballadora i assenyada” (Bladé i Desumvila 1993: 174), por lo tanto, se hará cargo del negocio familiar durante un tiempo, mientras su padre pasaba las horas tomando café y jugando a la *manilla*¹⁸.

La característica de José Artís de “home generós, bo i de bona fe” (Bladé i Desumvila 1993: 174), le llevaba a trasladar en sus carruajes a las compañías de comediantes que actuaban en Vilanova hasta las poblaciones cercanas sin cobrarles. Avel·lí Artís i Balaguer, no obstante y en idéntica fuente, lo critica por ser generoso. A pesar de ello, esa circunstancia vivida por el autor desde pequeño le influirá en su posterior amor por las comedias. Así, en un artículo suyo publicado en *El Teatre Català*, explica cómo se entretenía desde muy pequeño haciendo marionetas:

Posava'l teatre al terrat cada festa a la tarda, i tota la canalla del carrer, els meus companys d'aleshores, assistien a l'espectacle, àvids de sentir parlar els titelles, que deien uns diàlegs que jo improvisava i que'm dol no haver escrit pera saborejar-los ara.

I com reien o ploraven els meus espectadors, que de tant en tant en feien enfadar amb la seva gatzara, que m'obligava a baixar el teló abans d'hora pera sortir i barallar-m'hi, i acabar potser rompent-ho tot..., pera fer-ho de nou altra vegada, i tornar-hi com qui res.... (Artís i Balaguer 1912a: 12).

El negocio fue decayendo, acabó por cerrarse, y la familia se trasladó a Barcelona¹⁹. Así narra las causas del cierre:

Era un home generós, de bona fe, que tenia, igual que jo, les seves rauxes. Una tarda, [...] mentre jugava a la manilla, va fer coneixença amb un foraster que li va dir que necessitava una tartana per anar al Vendrell. Malgrat les protestes de la meua mare que, amb el seu instint, devia sospitar alguna cosa, el pare va deixar el carruatge i un cavall al foraster sense demanar-li cap cèntim ni tan sols un rebut. Únicament va donar paraula de retornar l'endemà. Però com que no va comparèixer, el pare, indignat, aparellà una altra tartana i sortí a l'encalç de l'estrafol·la. (Era un gitano lladre com després vam saber.) Així, el meu pare

¹⁸ Según la definición del *Diccionari Català-Valencià-Balear* (1988: VII, 203) es un “joc de cartes en què la carta més alta és el nou (el qual s'anomena també *la manilla*); cast. *malilla*. Generalment juguen dos contra dos, però hi ha la *manilla barrotada*, en què cada jugador juga pel seu compte. *Manilla de rector i vicari*: la que es juga entre dos, posades les cartes en piles de quatre en quatre, i descoberta sempre la de damunt de cada pila”.

¹⁹ No se conoce con exactitud el año de llegada a la Ciudad Condal, pero a través de dos referencias se puede indicar que ya en 1894 la familia tendría que residir en Barcelona. La primera es a través de un texto autógrafo de Josep Artís, fechado hacia 1923, *L'amistat d'en Bonavia*, donde comenta que le conoció en aquella fecha; por lo tanto debieron de llegar, a lo sumo, un par de años antes. Y la otra es gracias a su expediente de entrada a México (s.f. 1939e: Exp. 1411 (Avelino Artís Balaguer), *Archivo del CTARE, Archivo Histórico del INAH*, México), donde se indica que desde los 13 años trabajaba en el mundo editorial.

va córrer de poble en poble durant tres setmanes, però l'altre si li feia fonedís i no aconseguí d'enxampar-lo. Va perdre la tartana i el cavall, sense comptar els diners que li devia costar l'expedició. Això l'acabà de descoratjar i va fer que el negoci anés avall. (Bladé i Desumvila 1993: 174-175)

2. 2. 2 Edad de aprendizaje: Barcelona, imprenta y vida literaria.

En Barcelona, la madre toma las riendas de la situación económica de la familia, regentando al poco tiempo de la llegada un puesto de verduras en el mercado de la Concepció. En un comentario de Avel·lí Artís i Balaguer a A. Bladé i Desumvila sobre su madre, se informa que “Ella ens va fer grans els quatre germans fent, com aquell qui diu, de marmanyera” (Bladé i Desumvila 1993: 175). Mientras, el cabeza de familia, tras el fracaso empresarial, debió caer en una depresión, como se desprende de los comentarios de Avel·lí Artís i Balaguer, produciéndose un cambio en los roles familiares; se ocupaba de las tareas de la casa, “escombrava i feia el menjar”, aunque sin perder la costumbre de ir a tomar café y hablar con la gente (Bladé i Desumvila 1993: 175).

En esos iniciales años barceloneses, un adolescente Avel·lí, probablemente junto a su hermano Manuel, inicia su carrera profesional como aprendiz de cajista. Pero con el paso de los años, como dice A. Bladé i Desumvila, se convertirá en uno de los últimos representantes de un arte, el de la impresión, “lligat a totes les glòries de l'esperit i a totes les pàgines, sense metàfora, més brillant de la cultura moderna” (Bladé i Desumvila 1993: 165). De este arte conocía cada uno de sus secretos y de sus requisitos gracias al tiempo que le tocó vivir, una época todavía poco industrializada y “quan un autèntic impressor podia fer, i feia, tot allò que li era consubstancial, des de compondre un prospecte a la *mise en page* acuradíssima, de la simple tècnica de la targeta al tiratge d'una enciclopèdia” (Bladé i Desumvila 1993: 165-166).

Así, en una conversación con su hijo Raimon, quien elige la misma profesión de impresor, define lo que para él era la labor de impresor:

No m'oposo de cap manera que aprenguis l'ofici d'impressor; al contrari. M'afalaga que un fill meu vulgui continuar aquesta professió. Però t'he clavat aquesta castanya perquè tothora recordis que, des del primer moment, ton pare t'adverteix que és un ofici que et donarà moles més disgustos que satisfaccions. És una feina cruel que exigeix sacrificis constantment —fer d'impressor vol dir fer de tot— i són una mena de sacrificis que ningú no advertirà ni reconeixerà. Fes d'impressor i posa't com a fita ser un bon mestre (Artís-Gener

1991: II, 29).

Un ejemplo de la meticulosidad de su trabajo y de la calidad de sus *obras* es la esclarecedora anécdota que cuenta A. Bladé i Desumvila,

en certa ocasió hagué d'imprimir un llibre en una impremta passadora, la millor de segur que va trobar, ja que tenia totes les especialitats llevat d'una, la *l·l*. Aquest dígraf, més ben dit, la manca d'aquest dígraf, va ser causa d'entrebancades constants, del primer al darrer full. I això que ell havia explicat prèviament al linotipista la manera de formar-lo com cal. Només era qüestió de tenir cura a escriure primerament una *l*, després el puntet sobrealt i tot seguit l'altra *l*. Amb tot, el dígraf *l·l* sortia sempre en mala postura, uns cops eixarrancat (*l.l*), altres cops amb un apòstrof impertinent (*l'l*), i fins així, de vegades: *l-l*. El linotipista era partidari de l'*¡Ai-se-va!*²⁰ i arribava a les darreres conseqüències. No sabia, però, amb qui se les havia. Fou un combat sorrut i entemat, de mesos i mesos, entre la deixadesa, mesclada de mala fe, i la tenacitat perseverant. Avel·lí Artís mai no va deixar passar una *ela* geminada incorrecta. L'altre s'enravenxinava i semblava no voler comprendre un detall tan insignificant, una *nadita*, com deia ell. I al final, vençut, a contracor, es venjà empastellant unes ratlles, després de la darrera prova i quan l'editor ja no ho podia evitar (Bladé i Desumvila 1993: 167-168).

Avel·lí Artís i Balaguer siempre ponía gran esmero en el cuidado de los textos impresos y, muchas veces, él mismo realizaba las labores más delicadas. Resulta significativa, en este sentido, la distinción que realiza entre algunos pies de imprenta: mientras que conferencias, memorias y algunas novelas fuera de colección tienen el nombre «A. Artís, impresor», otros libros de bibliófilo los firma como «Obrador d'Avel·lí Artís» (Casal 1992: 167).

En cuanto a su formación literaria, se puede intuir a través de un artículo de Avel·lí Artís i Balaguer en *Lletres. Revista Literària Catalana* y gracias a la biografía de su propio hijo, Tisner. El escritor se iría formando desde muy joven mediante lecturas de los grandes autores de la *Renaixença*, como Jacint Verdaguer y Àngel Guimerà, y también de autores clásicos universales, tanto antiguos como contemporáneos.

En el artículo anteriormente mencionado de *Lletres*, y a raíz de su edición de *L'Atlàntida* para *Edicions Catalònia*, el autor habla de la influencia debida a Jacint Verdaguer, considerándolo como “el forjador de la nostra llengua literària” (Artís i Balaguer 1945: 1), y aún más allá de acuerdo con este fragmento:

20 Es una expresión, que según A. Bladé i Desumvila, utilizaba nuestro editor. Con ella se sintetizaban las quejas, las limitaciones, las indolencias y los procedimientos que se producían por las circunstancias del trabajo, del país (México) y de la altura de la ciudad (México D. F.).

N'aprenia més versos de memòria, satisfet de la tortura derivada de la meua falla amnèsica. En recollia l'inesgotable tresor lingüístic i el servava en un vocabulari per al meu ús d'escriptor incipient. Si en lloc de tirar per al teatre m'hagués decantat cap a la novel·la, la meua prosa s'hauria exornat amb mirífics reflexes de plomes de paó (Artís i Balaguer 1945: 2).

En su biografía, Avel·lí Artís-Gener habla del lugar de trabajo que su padre tenía en casa, el que en la tradición familiar llamaban “el despatx”²¹; así mismo hace referencia a dos grandes figuras literarias que influyeron en él, uno de las letras catalanas, Àngel Guimerà, y otro de la literatura clásica italiana, Dante Alighieri. De Dante poseía un busto y de Guimerà, presidiendo su estudio de trabajo, un gran retrato que

duia una ampla orla de paper esgrogueït tancada per un gruixut marc daurat. Era el primer dels quadres que el meu pare penjava a la paret preferencial del seu estudi cada cop que canviàvem de pis, fet relativament freqüent en certes tongades i ben paral·lel als alts i baixos de la marea econòmica casolana, plena de vocació oscil·latòria. [...] El meu pare tothora col·locava el gran retrat de Guimerà en el mur de darrera la seva taula [...] i conversar amb el meu pare en el seu clos de treball significava el testimoniatge immanent i ineludible del respectable dramaturg. En la part inferior de l'orla hi havia escrita la dedicatòria, amb aquella lletra enèrgica i nostàlgica —plena de trets fets cap avall i, dones, segons els grafòlegs, pessimista per definició— de l'eminent personatge. La meua germana Rosa la recorda íntegrament, àdhuc l'ortografia: «Al celebradíssim autor dramàtic en Avelí Artís son amic, company i admirador entusiasta, Àngel Guimerà» (Artís-Gener 1989: I, 36).

Aun siendo adolescente —tendría unos 17 años, edad en la que según D. Coromines (2014: 19) se iniciaría su toma de conciencia procatalana—, en un artículo del propio Avel·lí Artís i Balaguer se confirma la siguiente información: durante unas de las celebraciones de los Jocs Florals que se convocaron en Llotja, “un primer diumenge de maig, a les darreries del 800 o primeries del 900” el futuro escritor tuvo problemas con las autoridades (Artís i Balaguer 1938a: 3). Hacia 1898 tiene un primer contacto con el mundo del teatro profesional conociendo a Adrià Gual cuando trabajaba como “mig fadrí caixista” en la imprenta de Vidal Germans, situada en la ronda de Sant Pere 12, especializada en trabajos para el comercio y la industria. Según el autor villafranquino aparentaba por aquel entonces unos 14 o 15 años (Artís i Balaguer 1946a: 17). Le encargaron la realización del cartel para una de las representaciones del Teatre Íntim, donde se lleva a escena por segunda vez

²¹ En las memorias de Tisner justifica la utilización de este término de la siguiente manera: “Mai no vaig saber entendre per què de la seva cambra de treball, de l'estança on llegia i escrivia, sempre n'haviem dit el despatx, a despit de la forta càrrega mercantil del terme, tan aliena a la feina d'escriure comèdies.” (Artís-Gener 1989: I, 36).

Silenci de Adrià Gual y se estrena *L'alegria que passa* de Santiago Rusiñol y del maestro Enric Morera. Para ello, siguió las directrices de estilo tipográfico que se estaban marcando desde *L'Avenç*. Como agradecimiento al trabajo realizado, Adrià Gual le invitó a la representación. Así narra su primer encuentro:

Vaig anar-hi, és clar. I com que en el meu subconscient ja hi havia símptomes que un dia el Teatre fóra alguna cosa consubstancial en mi, acabada la representació de *Silenci* vaig entrar a l'escenari per a saludar l'autor i dir-li, si s'esqueia, l'efecte que m'havia produït l'obra. Vaig notar que la meua visita el desconcertava una mica. Però que immediatament reaccionava i es proposava esbrinar fins on arribava l'aplom d'aquell minyó barbamec, amb gorra i espadenyes, que no s'havia limitat a veure la comèdia des del galliner i es plantava a un angle de l'escenari, esperant que s'esvaís el grup de visitants per fer-li pas a ell.

En Gual va separar-se dels qui el voltaven i va venir directament cap a mi. Duia encara el vestit de dol i la cara lleugerament maquillada. Ell mateix s'havia interpretat un dels personatges de *Silenci*.

- Què t'ha semblat? —va preguntar-me, a pal sec.

No recordo amb exactitud el què, també a pal sec, vaig respondre-li. Però sé vagament que vaig anomenar Ibsen, Goethe, Schiller, Molière, Pin i Soler, *Pitarrà*, el sol i la lluna. I que no vaig pas cremar l'encens de les lloances. Em ve de molt lluny dir el que penso, plagui o no plagui a aquell qui s'interessa per a saber-ho. El fer és que aquell aplom d'adolescent davant l'home de teatre que ja feia oposicions a la consagració va originar una amistat que es mantingué ferma enllà de tres dècades (Artís i Balaguer 1946a: 21-22).

Todo este discurso de Avel·lí Artís i Balaguer permitiría prever que pronto publicaría o estrenaría una comedia. Pero lo curioso es que el primer contacto con el mundo de la literatura, que tenemos probado hasta el presente, no es con la dramaturgia, sino con la narrativa. Aunque, J. Tomàs (1955: 15) dice que hacia 1899, cuando tenía dieciocho años, estrenó un diálogo, *Dos quan es neguen* en un “teatret de Gràcia”. Lo que sí está constatado hasta el momento es que su primera publicación fue un cuento, “La Sió” (1901), en la revista *Catalunya Artística*. El relato versa sobre una escena de vecindario, con regusto costumbrista y anunciando su capacidad para el diálogo (Fernández Poza 2015b: 47). Posteriormente, hacia 1906, según se desprende de la narración de las memorias de P. Vidal (1934: 217-218) y de las palabras de J. Romaguera i Ramió (1995: 72), escribió una novelita, una vez superado un desengaño amoroso y que jamás se editó, “i que esquinqà ja morta la desitjada” (Romaguera i Ramió 1995: 72), antes de casarse en primeras nupcias con Maria Gener i Buixens (Vendrell, 1887-Barcelona, 1927, de profesión modista), quien sería la madre de sus hijos. También se encuentra la noticia de la escritura de esta novela en la *Història del Teatre Català* de F. Curet, amigo personal del come-

diógraf que así recuerda esta obra:

Un gran desengany, degut a la deslleialtat i ingratitud d'una dona, va estar a punt de fer-li perdre la raó. Amb la intenció d'alleujar l'ànim donat sortida als sentiments que l'oprimien, es va posar a escriure una novel·leta inspirada en el drama íntim que el colpia. Aquesta obra punyent i penetrada d'amargor, solament la va donar a conèixer a uns quants amics, i, havent mort la protagonista real d'aquella obra, va esquinçar el que havia escrit per no recordar-se'n mai més, fent volar el seu esperit devers horitzons més serens i optimistes. Llavors va néixer el comediògraf que havia d'amarar de llum la nostra escena. (Curet 1967: 471).

Al respecto se puede aportar que el argumento de una novela corta de Avel·lí Artís i Balaguer, *Ninots de carn* (1911), coincide en gran medida con el resumen que, a propósito de aquel episodio, ofrece P. Vidal en sus memorias

Tractava d'una noia casada, de molt bon cor, abandonada pel seu marit a causa d'haver-se tornat tísica. Aquella noia, incidentalment, es feia coneguda d'un jove solter, impressor i aficionat a escriure. Per congeniació de sentiments, ella li confessava les seves penes, i tots dos s'estimaven amb la més pura grandesa de l'esperit. Tot el seu amor era poder veure's, parlar-se i sortir a passejar en parella (Vidal 1934: 217-218).

Solo aventuraré que, como narrador, el autor tratará sobre infortunios de pareja; en la versión que da P. Vidal la causa es la enfermedad de la mujer, y, en la hipotética versión definitiva, dichas desgracias se deben al control del marido sobre su pareja y el intento de la protagonista para escapar del mismo (Fernández Poza 2015b: 43).

Al parecer y debido a su fuerte carácter, el autor pasará el mayor tiempo sin trabajo, lo que le hace, como dice P. Vidal, agudizar el ingenio. Así se decide a comenzar a escribir y publicar periódicos:

comentant satíricament els esdeveniments populars, que hi donava certa gràcia amb la seva traça i també faisó intel·lectual amb el seu afany de revelació; però no firmava els seus escrits ni es consignava en la confecció d'aquelles obres, perquè ja sabia que sols podien considerar-se com a fruita de temps, i que, passada l'ocasió de la temporada i valgut tot el profit que se n'havia d'extreure, ja es veia obligat a deixar-les morir en resignació, procurant que quan acabés una hi hagués possibilitat de crear-ne altra (Vidal 1920: 125).

De este modo se iniciará su primera aportación al mundo editorial con cuatro revistas satíricas que aparecerán en el periodo de 1904-1906. F. Curet, en el artículo

homenaje a Avel·lí Artís i Balaguer, publicado en *La Nova Revista*, las define como “crits de combat, per bé que incruent, i en ells ens esbravàvem a dojo, d'acord amb les circumstàncies del moment, vessant ironies i clavant falconades a trot i a dret” (Curet 1955: 38)²².

El 1 de agosto de 1904 nace *Palla Nova*, revista en la cual figuraba como director su hermano Manuel Artís, aunque fuese él quien realmente la dirige. En el artículo de presentación declara que la finalidad de este semanario es la de

entretenir el públich sense embrancarnos en ideas de cap mena, y tot fent broma, fent broma, a posarnos en tothom que s'ho mereixi. Y creguin que n'hi ha de gent que s'ho mereix! [...]

Y tot això, ben amanit am literatura de la que ara s'estila, suposem farà que aquest semmanari sigui mirat am bons ulls pels que no vulguin encaparrarse, que en aquests temps y sota las calamitats seguidas que'ns axafan, l'encaparrarse es premés tan sols als panxa-contentas que no tenen rés més que fer (La Redacció 1904: [1]).

Como remarca J. Albertí i Oriol, era habitual que en las revistas, fundamentalmente en las humorísticas, “la mayoría per no dir la totalitat dels escrits no van signats o hi van amb pseudònim. Darrere d'aquest fet s'hi amaga que sovint el mateix editor és l'autor de bona part dels textos” (Albertí i Oriol 2007: 91). P. Vidal (1920: 126), por su parte, comenta que también hay “aficionados” que le ayudan. J. Albertí i Oriol recupera, a través de unas cartas que se conservan junto a esta revista en la *Biblioteca de Catalunya*, el nombre de Joan Valls que firmaba una sección fija, “Pallucant” (Albertí i Oriol 2007: 91). Solo cabe interrogarse sobre si el mencionado antropónimo Joan Valls es nombre de un colaborador o seudónimo del autor. Por su parte, como ilustrador habitual, aparece Llorenç Brunet, debiendo recordar que, como remarca J. Albertí i Oriol, lo importante en las revistas son las ilustraciones y su temática pues “contienen un atac contundent contra els dimonis populars de l'època: l'Església, l'Exèrcit i els polítics. Entre aquests, d'una manera molt especial, són atacades les figures d'Alejandro Lerroux i d'Antonio Maura” (Albertí i Oriol 2007: 95). Según J. Albertí i Oriol, el nombre de esta publicación:

manté un aire ruralista i pot ser interpretat amb el doble sentit de bon lloc per a jeure i d'aliment acabat de servir. En consonància amb aquest nom i els seus

²² De acuerdo con lo que se apuntó en la nota 17, la importante experiencia editorial a lo largo de la vida del autor, Avel·lí Artís i Balaguer la proyectó sobre su relato “Martínez, editor” (Artís i Balaguer 1929b: 4).

significats la revista divideix les seves pàgines en seccions que duen per nom *Gent de Palla*, *Rostoll*, *Batuda teatral*, *Gra i Palla* i la ja citada i principal *Pallucant* (Albertí i Oriol 2007: 95).

Al año siguiente aparece una segunda revista, *Ep!*, también dirigida por nuestro autor, aunque oficialmente firmaba Josep Horta. Era denominada como un “setmanari festiu y de regalos” (Torrent y Tasis 1966: I, 429), y así en un artículo de la redacción la calificaban de

junt ab aquestes quatre planas atapahidas de ninots y de lletras, de lletras pels que sàpigan llegir, y de ninots, pels que mirant sants s’acontentan, hi juntarem la fortuna pels que’ls n’hi falti, l’entreteniment honets pels que sobranloshi fortuna no sàpigan en què entretenirse (Torrents y Tasis 1966: I, 429).

Tendrá una duración de ocho números y colaboran en ella Josep Asmarats, Pere Franet y otros, seguramente con seudónimo, de la denominada por Plàcid Vidal como la “colla de «companys de penes i glòries»” (Vidal 1920: 126).

Marramau... aparece el 14 de octubre de 1906. Se presentaba como “setmanari satírich” al tiempo que en el artículo “Cop de timbal” leemos que

convocats pel gat més vell al clam d’un estrident marranau! ens havem aplegat en assemblea magna y aquí som disposats a servir an els parroquians d’aquesta fulla, y a servir als ensems de parroquià an els que’s posin al alcans de nostres ungles (Torrents y Tasis 1966: I, 430).

El crítico J. Ganivel i Mas cree que es “una publicació eminentment catalanista que volia ridiculitzar el partit radical” (Gavinell i Mas 1931: I, 304). De *Marramau...* solo se publican ocho números, siendo el último el de 16 de diciembre de 1906. Y por último, según F. Curet, edita *Xirinola* (Curet 1955: 38). J. Torrent i Fàbregas indica que no debió de tener mucho recorrido, pues solo se habría publicado el primer número del 25 de julio de 1906, en la Imprenta de J. Ortega (Torrent y Tasis 1966: I, 432).

Estas publicaciones seguramente le acarrearón problemas con las autoridades municipales, como se puede comprobar por sus palabras, recogidas más adelante, sobre un encuentro con Alejandro Lerroux.

En 1906, año importante dentro de la dramaturgia catalana por lo que señalará

más tarde, es corrector de pruebas en *El Poble Català*. En ese año, marcado políticamente por el atentado contra Alfonso XIII en las celebraciones de sus nupcias. El día 23 de mayo de aquel año fallece Henrik Ibsen, motivo por el que se publica en *El Poble Català* un manifiesto donde se propone, por iniciativa de Avel·lí Artís i Balaguer, Plàcid Vidal, Joan Puig i Ferrer y Anton Isern, que se levante una estatua en honor al dramaturgo noruego. A este proyecto contestará Josep Pin i Soler que su propuesta no tenía cabida, ya que todavía no se habían levantado estatuas a otros personajes históricamente relevantes como Jaume I o Pere el Catòlic (Pin i Soler 1906: 1), ante lo que Josep Pous i Pagès publica una contrarréplica (Pous i Pagès 1906b: 1). Unos días más tarde, el artículo de Josep Pin i Soler es contestado a su vez por Avel·lí Artís i Balaguer y Plàcid Vidal, —Isern se encontraba de viaje, pero había dado poderes a estos para firmar— (VVAA 1906: 3), ya que Josep Pous i Pagès se retira de la idea inicial, porque consideraba que ya se había iniciado el debate sobre el teatro moderno de Henrik Ibsen²³. Dicho artículo, como comenta Plàcid Vidal, está dividido en dos partes: la primera, redactada por Avel·lí Artís i Balaguer, se centra en las críticas a Josep Pin i Soler, siendo rechazadas con un tono de fina ironía; y la otra, de Plàcid Vidal, contiene una pequeña reseña de las obras del autor noruego. La polémica la cierra Josep Pin i Soler, reconociendo los méritos artísticos del dramaturgo noruego, pero criticando las propuestas modernistas. Por este triunfo el escritor villafranquino es felicitado por todos (Vidal 1920: 130). Como resultado de toda esta polémica, saldrá a la luz un libro “Homenatge dels Catalans a Enric Ibsen”, dirigido por el hermano de Plàcid Vidal, Cosme, en el cual, por unas discrepancias en la composición material del libro, no participará Avel·lí Artís i Balaguer.

2. 2. 3. Inicios del autor teatral.

El año de 1909 es crucial para la vida de Avel·lí Artís i Balaguer, pues nace su primera hija, Glòria, y se estrena como autor teatral con dos obras, *Quan l’amor ha encès la flama*, estrenada el 24 de abril en el Teatre Català (Romea), y *L’eterna qüestió*, estrenada el 16 de diciembre en el mismo escenario²⁴.

²³ Sobre este asunto véanse los siguientes artículos de *El Poble Català*: J. Pous i Pagès (1906a: 1); M. de Montoliu (1906: 1); G. Alomar, “L’herència d’Ibsen” (1906: 1); J. Brossa (1906a: 1-2; 1906b: 1).

²⁴ El estreno de esta obra obtuvo un gran éxito, como se refleja en las palabras de Willy en ETC, en su reestreno en 1912 en el teatro Espanyol de Barcelona, obteniendo de nuevo el éxito: “...Però si vull fer constar l’èxit, rellorit novament, de quan s’estrenà a Romea. Febroso i inquiet després

También en este mismo año trabaja en uno de sus semanarios satíricos junto con Josep M. de Sucre, Francesc Curet y Joan Caselles. En la investigación no se ha encontrado la referencia exacta a su cabecera, pero según J. Torrent y R. Tasis posiblemente podría ser *Rialles*. En palabras del propio Avel·lí Artís i Balaguer califica esta etapa de

esport de crear i matar cada dos mesos un periòdic d'aquell gènere—, l'únic incentiu del qual era dir penjaments del senyor Alejandro Lerroux i dels lerrouxistes que tenien acaparada la política barcelonina més immoral que he conegut en la meva ja llarga vida (Artís i Balaguer 1946a: 79).

J. Gavinel i Mas informa además que en la publicación figuraba como director Joan Poc. En el artículo “Salutació” se puede leer:

Encara que sortim a la tardor, portem y sentim la primavera; ganes de viure, d'encomanar alegria y fer esclatar rialles, que son la millor medecina per l'esperit. No portem programa ni'ns fa falta. Nostre titol ho diu tot: *Rialles*, es a dir, alegria, despreocupació, veura la vida plena de flors y aromes, riurens de tot y per tot. (Gavinel i Mas 1931: I, 340).

Dentro de esos ataques satíricos, unos meses antes de la Semana Trágica, Avel·lí Artís i Balaguer tiene un encuentro con Alejandro Lerroux. Así lo narra:

Bé doncs. Un dia, jo i en Gual baixàvem a peu pel passeig de Gràcia, i en ésser a la confluència del carrer d'Aragó vam decidir enfilar-nos a un tramvia. Anava molt ple. L'únic seient que restava desocupat era cap a la part davantera. Hi anàrem de dret, de cara al lloc del conductor, l'ocupava, amb tota la seva greixosa humanitat, don Alejandro Lerroux. En veure l'Adrià Gual, Lerroux va saludar-lo amb una afectuositat tota exagerada i fins va mig incorporar-se per tal que passés a ocupar el lloc immediat a la finestrella. Jo vaig quedar-me a l'altre extrem del seient, amb una cama al passadís, a l'expectativa del que pogués esdevenir. Per bé que el fatídic personatge no em coneixia personalment, sabia de memòria el meu nom i més d'una vegada m'havia fet córrer davant d'algun membre de la seva famosa *Partida de la Porra*.

En Gual va correspondre als afalacs d'en Lerroux amb uns altres afalacs que em revoltaren, i va venir d'un punt que no m'alcés i els deixés sols. Però en Gual, que no calgué que s'esforcés per a endevinar el meu estat d'ànim, va voler divertir-se amb una de les seves facècies: «*¿No se conocen ustedes?* —va dir a Lerroux—. *Mi amigo Avelino Artís...*» I adreçant-se a mi, amb un gram aplom: «- *Don Alejandro Lerroux...*»

Lerroux, somrient, amb un aire paternal que va excitar-me encara més, va fer: «-*¡Ah! ¿Usted es Artís? No tenia el gusto de conocerle personalmente. Veo que es usted muy joven, Artís...*» El to, com veieu, era de perfecte perdonavides. Els nervis no em van suggerir altra resposta que aquesta: «-*También yo me lo figuraba a usted más viejo, don Alejandro...*»

d'aquella *creu* tant pesada, la reestrena de la deliciosa *Eterna qüestió*, fou pera'l públic, angoixós i apesarat, com un ventijol de nit d'estiu carregat de sospirs, de perfums o de cànctics” (WILLY 1912: 14-15).

Ja érem a la plaça de Catalunya, i en Gual i jo vam baixar del tramvia, sense que per la meva banda hagués canviat cap altre mot amb Lerroux. Ni vaig fer el que va fer en Gual: estrènyer-li la mà. Quan el tramvia havia arrencat, en Gual esclatà a riure com un bonifaci, mentre deia: «- Ja veuràs com no et tornen a empaïtar.» Perquè li perdonés la broma, l'endemà em proporcionava unes dades sobre un de tants negocis tèrbols dels regidors lerrouxistes. Per bé que s'estigués de dir-me la procedència de la informació, vaig suposar que provenia d'algun prohom de la *Lliga*; van ésser-me d'una gran utilitat per a fer un èxit d'escàndol polític del número d'aquella setmana del meu periòdic (Artís i Balaguer 1946a: 79-81).

En 1910, estrena tres obras: *Mai se fa tard si el cor és jove*, el 9 de marzo en el Teatre Català, obra comenzada a escribir entre enero y febrero de ese mismo año; *Vilacalmosa*, el 17 de marzo en el Teatre Granvia, con música de Carles Oró, escrita en 1908; y *Matí de festa*, el 26 de noviembre en el Teatre Principal. Unos días después del estreno de *Vilacalmosa* asiste al banquete de despedida de Santiago Rusiñol y Enric Borràs —al cual asiste la gran mayoría de los dramaturgos catalanes como Àngel Guimerà, Ignasi Iglésias, Adrià Gual...—, con motivo de su marcha a las américas (s.f. 1910a: 2-3).

El 4 de marzo de 1911 estrena *A cor distret, sagetes noves* en este último teatro. En una nota del 2 de junio que envía a Joan Malagarriga i Esteve menciona la existencia de una segunda hija; aunque desgraciadamente, para comunicarle su fallecimiento:

Amic Malagarriga:

Ha mort la nostra filla petita, avui a les [n]ou, dijous.

Vindras a veurens, vols sigui pera portar una paraula de conhort a la mare adolorida?

Ben teu

Avelí²⁵

En 1912 emprende varios proyectos como impresor, de los cuales cabe destacar dos, dada su importancia. El primero de ellos, el nacimiento de la revista humorística *Picarol*, de escasa trayectoria editorial, reducida a seis números, publicados a lo largo de febrero y marzo. Editada por el promotor cultural Santiago Segura, del *Faianç Català*²⁶, y teniendo como colaboradores a grandes nombres del humor 25 Artís i Balaguer, Avel·lí (s. l.[Barcelona?], 2 de juny de 1911): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tisner*, *Mss.* 4549. 26 El *Faianç Català* fue creado por Marià Burguès en 1891 en Sabadell como taller de cerámica. Con el tiempo se instaló una filial en Barcelona que serviría de punto de venta de objetos cerámicos. Santiago Segura, sobrino de Burguès, transformó la tienda de Barcelona en una sala de exposiciones de arte, con la ayuda de personajes de la época como Miquel Utrillo, Xavier Nogués y Xènius. En-

gráfico catalán como Xavier Nogués i Casas, Josep Aragay o Joan Colom. Se caracterizó por la práctica de un humor intelectualizado, quizás un tanto elitista, pero muy sutil e inteligente.

A finales del mes de febrero, comienza su segunda gran aventura como impresor en la revista teatral de Barcelona *El Teatre Català* (a partir de este momento se citará como *ETC*) (Fernández Poza 2006: 45-68), siendo también uno de los fundadores de la revista junto con Francesc Curet, Joan Sanxo Farrerons y Ambrosi Carrion (Vidal 1920: 125), estando él durante dos épocas a cargo de su impresión. Es una de las publicaciones catalanas más importantes para el conocimiento de la historia literaria catalana, especialmente para el estudio del teatro, junto con otras revistas teatrales de la época como *La Escena Catalana*. Emprendió su andadura el 29 de febrero de 1912²⁷, siendo su último número el del 24 de marzo de 1917²⁸. Con carácter semanal, las primeras entregas se distribuyeron los jueves, pasando al sábado a partir de la octava:

Efectivament donada l'extensa informació literària i gràfica que'l nostre periòdic publica del moviment teatral, i coincidint la major part d'estrenes i representacions en els dies que precisament acaba de llançar-se el número a la venda, fa que rebem tard les ressenyes i que's retrassi la sortida, lo que es un manifest perjudici pera nosaltres i una explicable contrarietat pera'ls caríssims amics que'ns llegeixen.

Així, a començar des de la venien setmana, EL TEATRE CATALÀ apareixerà els dissabtes, esperant que aquesta decisió serà del gust de tots (s.f. 1912c: 23).

Como ya se ha mencionado, Avel·lí Artís i Balaguer estuvo a cargo de su impresión en dos épocas: la primera con la Imprenta ARTIS & Co., situada en la calle Balmes 54. En el periodo durante el que él no desempeñó esa labor, *ETC* se compuso en la Imprenta d'Art, en la calle Provença 304, para volverse a elaborar definitivamente en la imprenta de Avel·lí Artís i Balaguer. El pintor Josep Rocarol, responsable de dibujar la portada, las letras capitales, “culs de llàntia, frisos, etc.”, recuerda así las primeras tiradas y la distribución de la revista:

tre las muestras del Faianç se pudieron ver las exposiciones más representativas del novecentismo catalán. Dentro del circuito cultural que surgió a raíz del Faianç se creó el grupo artístico *Les Arts i els Artistes* y se apoyó a la creación de varias revistas (“Picarol”, “Revista Nova”, “Papitu” y “Vell i Nou”). Información extraída de la web de la *Gran Enciclopèdia Catalana* (Visto 10-II-2014).

27 Como curiosidad sobre la distribución de los diferentes números de la revista, Josep Rocarol comenta en sus *Memòries* (Rocarol 1999: 71).

28 En la investigación no se ha encontrado ninguna referencia en las publicaciones coetáneas a las causas del cierre de *El Teatre Català*.

Per a aquesta revista vaig fer-hi un cartell i vaig dibuixar la portada, lletres capitals, culs de llàntia, frisos, etc. Aquesta publicació es tirava en la impremta que tenia l'Artís (amb dos mes) i el dia de sortir la revista, nosaltres mateixos, a la nit, fèiem els paquets per als corresponsals forans, i els portàvem a Correus, així com els de Barcelona els feia un germà de l'Artís que tenia un quiosc a la Rambla i n'era el distribuïdor per a la ciutat (Rocarol 1999: 71).

La Redacción de la revista sufrió diversos cambios de ubicación, desde estar instalada “al carrer de la Portaferriça, 17, llibreria de Farrè i Asensio”, pasando por la Plaça del Beat Oriol 6 (Barcelona) y definitivamente al Carrer de Boters, 16, 1er. En cuanto a la administración, únicamente aparecen entre las páginas de la publicación dos nombres de los responsables de la misma: Francesc Miralles y Salvador Bonavia.

Los propósitos de *El Teatre Català* los encontramos publicados por primera vez en *La Veu de Catalunya*:

Havem escullit el nom d'«El Teatre Català» perquè ens ha semblat que ab ell se sintetisava y comprenia tot lo que deu ésser objecte de la nostra devoció.

Pretenem que la nostra revista sigui assequible a totes les classes socials sense cap excepció, unint llaços entre artistes y públich, fins a ferse interessant y indispensable a tots els que, per professió o afecte, estan relacionats ab les coses de teatre. Ens considereriem ben pagats y satisfets si conseguim fer minvar aqueixa mena de menyspreu o apartament de part del nostre poble de tot lo que a teatre fa referencia, duent al seu convenciment el que un actor es un artista y no un histrió, y que les obres dramàtiques no son pas d'un nivell més baix que'l dels demés genres de literatura.

Setze pàgines luxosament editades del format y paper d'aquest prospecte, ab artístiques y elegants cobertes en color, contenint extensa informació gràfica y literaria de tots els aconeximents que a l'art teatral fassin referencia, y interessants treballs sobre'ls seus variats aspectes, compondran la revista «El Teatre Català» (s.f. 1912a: 6).

Pero es en el primer número de la revista, en su “Crònica” inaugural, donde se explican los propósitos de ésta de

aspirar a ésser un ressò vibrant de la nostra escena, potser no'ns hauriem atrevit a intentar-la si no haguéssim estat fermament convençuts de que podiem comptar amb la simpatia i adhesió de tots aquells elements afectes al *Teatre de Catalunya* que amb la seva ajuda havien de completar forçosament la bondat de les nostres intencions...

Y:

s'hi podran tractar tota mena d'assumpes d'interès general que directa o indirectament se refereixin a les coses i a la gent del nostre art dramàtic, però

mai, absolutament mai, tindran aculliment en aquest periòdic aquella mena de campanyes que passen d'opinió a insidia, i d'aquesta a intriga, pera descendir al fons de les baixes passions.

Estem disposat a situar-nos tant lluny de l'elogi desmesurat com de la crítica despietada; tindrem en tots casos la nostra opinió, ben nostra i ben independent, però en un terme mitg en que's trobin, per un costat les naturals exigències de l'art escènic, i per l'altre la bona voluntat i entusiasme dels que a sa major honra i gloria hi aporten la florida de les seves iniciatives i la maduresa de les seves obres. Procurarem prodigar més l'elogi que la censura, i quan aquesta's fassi inevitable ho farem de manera que la nostra lleal opinió pugui ser presa com a saludable advertència i no com a ofensa que fereixi (X 1912a: 2).

Francesc Curet, director de la revista, informa con mayor precisión sobre los fundadores de la revista, como ya se ha dicho anteriormente, y acerca de los primeros integrantes de la Redacción:

A començos del 1912, amb Avelí Artís, Joan Sanxo i Farrerons, Ambrosi Carrion, Josep Rocarol i Pau Audouard, l'excel·lent fotògraf, vam fundar "El Teatre Català"; quan feia poc de la seva publicació se sumaren a la colla Vicenç Caldés i Arús, Ramon Vilaró i Guillemí, Carles Moreno, crític musical, Josep Ferrán Torres, Joan Duran Vila, Josep Pujol i Brull i Daniel Masgoumiery, en qualitat de dibuixant. Més tard s'afegirem, entre altres, Ramon Gatuellas i Ernest Batlle i Rovira, corresponsals a Madrid i París, respectivament, Rafael Bori, els dibuixants Jaume Passarell, Josep Toullot, Lluís Capdevila i Emili Saleta i Llorens (Curet 1967: 612-613).

En mayo nace su hijo Avel·lí, que más tarde seguirá sus pasos en el mundo de la literatura, adoptando con el tiempo el seudónimo de Tisner²⁹. Otro proyecto editorial en este año es la publicación de *Correo de las letras & de las Artes*, dirigida por Josep Maria Junoy.

A finales de 1912, el 10 de diciembre, estrena *La sagrada familia*, en el Teatre Espanyol, con decorados de Josep Rocarol. Este último, en sus memorias (Rocarol 1999: 89) y al igual que hará P. Vidal en las suyas (Vidal 1934: 186), habla de la mala relación que tenían dos de los hermanos Artís i Balaguer, Avel·lí y Josep. J. Rocarol recuerda que Avel·lí Artís i Balaguer, en un artículo en la revista *El Teatre Català*, hablando de la misión de la publicación, señalaba que "era alliçonar el públic en les coses de teatre i que no confongués les coses, com «confonía el que signa aquest article amb el seu germà Josep»" (Rocarol 1999: 89); y, también, que "a la nit, sortint amb l'Artís (Avel·lí) de l'Eldorado, vigília de l'estrena de *Nausica*, el seu germà que l'esperava a fora, empenqué a cops de puny contra ell tot dient-li trinxerari i

²⁹ A partir de este momentos en ciertas ocasiones se utilizará el seudónimo, para diferenciarlo de su padre.

altres coses per l'estil" (Rocarol 1999: 89).

P. Vidal ofrece además la versión de Josep Artís sobre esa mala relación fraterna, explicando en una conversación el motivo por el que no se hablaban, "per rebequeries d'entre família i preocupacions d'intel·lectual" (Vidal 1934: 186). Así expresaba Josep, a través de P. Vidal, las extrañas situaciones que se daban entre los dos hermanos: "-Cregueu que el nostre cas em fa molta pena! --ens deia Josep Artís--. Tots dos escrivim, tots dos ens relacionem amb la mateixa gent, he de trobar-nos a to arreu i davant dels nostres amics sempre hem de representar un paper estrany" (Vidal 1934: 186).

Desde la segunda mitad del siglo XIX y durante los primeros años del siglo XX, la vida teatral de la Ciudad Condal, como dice X. Fàbregas,

es desenvolupa mitjançant l'esforç privat; no existeix cap organisme públic que es plantegi el teatre com una manifestació de la cultura col·lectiva i el subvencioni amb un esperit de continuïtat; els ajuts econòmics són, en tot cas, ocasionals i insuficients, limitats a un certamen literari, a una representació feta en homenatge d'una figura pública, i poca cosa més (Fàbregas 1972: 201).

Un ejemplo de empresa privada es el Teatre Romea (1866-1917), que la temporada 1909-1910 ostenta la Nova Empresa de Teatre Català, bajo la dirección de Adrià Gual. Esta empresa, recibe el apoyo incondicional de publicaciones como *Teatralia* o *Empori* (Gallén 1986: 381-382).

El primer intento de crear una estructura colectiva en el teatro catalán será el *Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans*³⁰ (a partir de ahora aparecerá como *SADC* o *Sindicat*). El 24 de octubre de 1911 se constituye el *SADC* como respuesta a la negativa del empresario Ramon Franqueza a que en el Teatre Principal se realizasen los ensayos de *Flors de cingle* de Ignasi Iglésias, que aquel verano se representó en La Garriga (Casacuberta 2011: 48). Como indica E. Gallén,

Aquest fet, i la reincidència del senyor Franqueza, provocà la reacció dels autors que decidiren negar-li noves obres i retirar-li alhora el repertori, mentre procuraven constituir-se en un organisme que aconseguís alliberar-los de noves agressions empresarials: un Sindicat (Gallén 1986: 382).

³⁰ El *Sindicat* no solo se va a dedicar a la representació de obres, sino también a defender el teatro y la cultura catalana, así como realizar visitas a autores de fuera de Barcelona como a Josep M^a Arnau (s.f. 1912e: 7-11); convocar un concurso de obras (s.f. 1912fe: 7); o la realización de una gira teatral por Cataluña.

En la Memoria de la Junta directiva del *SADC* presentada en la Junta General celebrada a finales de junio de 1912, se explica la génesis de la entidad y se realiza el balance de aquella primera temporada (Folch i Torres y Mestres 1912: 245-253; Casacuberta 2011: 245-253). En este documento se hace constar que hacía tiempo que se sentía la

necessitat de la unió dels autors dramàtics catalans per a poder, amb l'acoblament de tots, fer valdre els drets i la consideració de què són mereixedors enfront dels traficants del Teatre Català, de tots prou coneguts, que durant anys i anys el monopolitzaren, atents sols a la conveniència de llurs interessos personals i a l'entronitzament d'una autocràcia que s'anava fent més irritant i intolerable cada dia (Folch i Torres y Mestres 1912: 245-246; Casacuberta 2011: 245-246).

La Junta Directiva del *SADC* queda formada por Àngel Guimerà, Santiago Ru-siñol e Ignasi Iglésias como presidentes honoríficos; Apel·les Mestre como presidente; M. Folch i Torres como secretario; Martí Gíol como tesorero; Avel·lí Artís i Balaguer, contable; y Josep Pous i Pagès y Josep Morató como vocales (s.f. 1911c: 669; 1912b: 4). Se reúnen en el *Sindicat* los autores más representativos del teatro modernista, con algunas excepciones notorias³¹. El autor villafranquino tiene en este sentido un cruce de declaraciones con una serie de autores e instituciones que defendieron a Ramon Franqueza dentro de esta polémica, tales como Rafael Marquina o Ferran Agulló (Artís i Balaguer 1913c: 659; 1913d: 676).

Así, el *SADC* cuenta con una subvención de treinta mil pesetas del Ayuntamiento de Barcelona, pero también con aportaciones económicas de la alta burguesía catalana (s.f. 1912b: 4-5). Una de las primeras decisiones que se tomaron fue la de cómo se llevarían a cabo las temporadas teatrales. Podrían constituirse como empresa, opción que fue rechazada por la falta de experiencia de los autores en este tema; o podrían contar con la ayuda de un empresario, una posibilidad que se rechazó por ir en contra de los fundamentos del *SADC*. Finalmente, se decantaron por la creación de una empresa mixta con el empresario Joan Gumà, arrendatario del Teatre Eldorado.

Se constituye, además, un Comité de Lectura para la elección de las obras que se deben representar, formado por Josep Roca i Roca, Emili Tintoner, Josep Pous i

³¹ Véase también la editorial de F. Curet (X 1912b: 2-3) o el artículo "Una aclaració a unes observacions ben interesades" (s.f. 1912d: 3-4).

Pagès y el gerente Joan Gumà.

Josep Pous i Pagès, en la siguiente cita, refleja cómo se vivía en aquellos momentos este proyecto:

Era tan general aquest estat d'esperit que, quan l'Ajuntament de Barcelona, l'any 1911, a instàncies d'Ignasi Iglésias, que era regidor, concedí trenta mil pessetes al Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans per a muntar una temporada de teatre català, això fou tingut per una prodigalitat tan escandalosa que valgué als que havien rebut la subvenció, i a la temporada inaugurada poc després, l'hostilitat de gairebé tota la premsa i tot el públic de Barcelona (Pous i Pagès 1969: 51).

La temporada del *SADC* (1911-1912) en el Teatre Eldorado fracasa por dos motivos: "per les dissensions internes, sorgides entre els autors, incapaços de cenyir llurs ambicions personals al interessos globals del Sindicat [...] i per la manca d'assistència del public" (Fàbregas 1972: 202).

En la prensa de la época se encuentra una serie de artículos de J. Arolas i Fatjó publicados en *ETC* (Arolas i Fatjó 1912a: 7-10; 1912b: 6-10; 1912c: 8-10; 1912d: 6-8), en los cuales se analiza la primera temporada del *Sindicat*. El primer artículo de la serie está dedicado a la principal causa del fracaso de la temporada, que para este articulista era el mismo que se ha recogido anteriormente, según X. Fàbregas: la no asistencia de público, motivo que también se recoge en un editorial de *ETC*, como causa principal del fracaso de la temporada (X 1912c: 2-3). La ausencia viene provocada por diversas razones, enumeradas por J. Arolas i Fatjó, tales como la ansiedad de estrenar todas las semanas una obra y que no se mantenía más de siete días en cartel, o la de la inexistencia de un repertorio clásico.

Otras causas que cita J. Arolas i Fatjó en sus segundo artículo son la falta de propaganda del *Sindicat*, la compañía de actores o el Comité de Lectura que no habría elegido bien las obras representadas o no habría atendido a las sugerencias de los autores a la hora de elegir los títulos³².

En el tercer artículo hace referencia a los autores que habían prometido una obra para la temporada y que posteriormente no habrían cumplido con su palabra. Entre

³² En el artículo hace referencia a la polémica entre el Comité y J. Puig i Ferrer, sobre el estreno de *El gran Aleix*. Este quería que se estrenase primero *Desamor*, por ser anterior a la otra, porque como dice J. Arola i Fatjó "sabía la diferencia de valor artístico que anava de la primera a la segunda".

estos autores aparece Avel·lí Artís i Balaguer, también J. Arolas i Fatjó quien dice que no conoce el porqué del incumplimiento. A pesar de las pesquisas llevadas a cabo no se ha podido conocer el motivo, pero en la siguiente temporada el autor villafranquino estrenó *La sagrada familia*, una de las mejores obras de su primera época, como se tratará en el capítulo cuarto.

Entre las voces críticas al *SADC* también se cuenta con la de Adrià Gual, quien en su ensayo *Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana* (1911), aunque celebra su aparición, reflexiona sobre la funcionalidad de dicha entidad y sobre la temporada teatral:

el *Sindicat* faria bé de renunciar a la seva temporada, a cambi d'invertir els cabals en tasca quieta y educadora, tasca d'escola, d'apostolat, de preparació perfectament comprobable, y'l seu comès fóra així encaminat a uns de tants primers passos que'ns calen pera gratar a fons de terra y fer aquelles fonaments de que hem parlat ara mateix (Gual 1911: 35).

En la temporada posterior, el *SADC* se traslada al Teatre Espanyol –como dice X. Fàbregas, “obeeix a la creença que el dessinterès del públic «elegant»” (Fàbregas 1972: 203)–, consiguiendo una mayor afluencia de público. No obstante el fracaso de esta nueva temporada se producirá por los mismos motivos indicados con anterioridad, a los que se añade la crisis interna del *SADC*. En esa temporada, como ya se ha comentado, el autor estrena *La sagrada familia*, siendo retirada de la cartelera tras tan solo diez representaciones.

A finales de enero de 1913 el *SADC* se disuelve. A principios de mes Avel·lí Artís i Balaguer abandona el sindicato, hecho que se refleja en la sección “Noticias” de *ETC* (s.f. 1913a: 32). Dicha revista, gran defensora de este proyecto, resume la disolución en un editorial firmado por F. Curet:

Després de lo que ha passat aquesta temporada que, acudint gent al teatre, i comptant amb un respectable número d'obres, s'ha hagut de plegar per haver-se agotat una subvenció, l'únic capital amb que comptava el Sindicat, cal declarar ben mort i enterrat el Sindicat, i al fer vots pera que mai més pogués ocórrer a ningú intentar una obra per l'estil, donar gràcies a Déu que l'aventura no hagi tingut resultat més deplorables pera'l teatre català. Fou un moviment sentimental que impulsà la creació del Sindicat, amb més esperances que realitats i amb més il·lusions que premeditació. Semblava una cosa hermosíssima l'unió de tots els autors pera deslliurar les seves obres, i amb elles el teatre de la pàtria, de les mans de mercaders dels empresaris, i per això ens hi entusiasmarèrem desseguit, duts tant pel noble esperit de solidaritat amb l'autor que rebé

un agravi, com per lo d'emprendre una creuada beneficiosa pera'ls interessos de tots (X 1913: 2).

Con el fracaso del mencionado *Sindicat*, el teatro catalán se queda sin una empresa que ofrezca un mínimo de representaciones. Lo que sí existe es un buen número de compañías “que donen una vida intensa als locals del Paral·lel” (Fàbregas 1972: 205) o que efectúan giras por Cataluña.

En el mes de mayo Avel·lí Artís i Balaguer participó en las reuniones de la *Asociación Patronal de Impresores Tipógrafos de Barcelona* [*Unión Patronal de las Artes del Libro de Barcelona*], en las cuales se resolvió el conflicto laboral que se había planteado con los obreros, redactando las nuevas condiciones laborales: los obreros planteaban la reducción de la jornada laboral a ocho horas, la abolición del trabajo a destajo y el aumento del salario semanal a 30 pesetas (s.f. 1913b: 13)³³.

En una nota del 10 de mayo de *La Vanguardia* los patronos publicaron la resolución a la que habían llegado para solucionar el conflicto: no a la jornada de 8 horas, pero sí la supresión del trabajo a destajo, así como el establecimiento de los salarios que cobrarán los operarios y el número de aprendices que podrá haber en las imprentas (s.f. 1913c: 2). En un mitin celebrado el día 11, los obreros no aceptaron las propuestas de la patronal en el tema salarial (s.f. 1913d: 9).

El conflicto a finales de mayo sigue en su apogeo, incluso tuvieron que intervenir las autoridades policiales para solucionarlo. El comité de huelga fue llamado a declarar ante un juez por las injurias e insultos sufridos por los patronos, recogidos en *La Vanguardia* (s.f. 1913e: 6-7). En la misma noticia se informan las nuevas condiciones propuestas por los patronos, con ciertas mejoras con respecto a las anteriores, pero manteniéndose siempre la jornada de nueve horas.

A mediados de junio los demás gremios, como encuadernadores y maquinistas implicados en el arte de la impresión, se ponen en huelga, por lo que dejaron de publicar los periódicos, interviniendo el gobernador civil para que siguieran apareciendo (s. f 1913f: 2). En la investigación llevada a cabo no se ha podido saber cómo se

³³ Es curioso que este planteamiento de la reducción de la jornada laboral, el autor –como hiciera con otros asuntos de acuerdo con las notas 17 y 22– lo literaturiza en una obra, *A cor distret, sagetes noves* (1911), apareciendo las mismas quejas de empresarios y obreros que se recogen en esta noticia.

habría resuelto este conflicto, pero en la edición del 12 de agosto de *La Vanguardia* se reproducen unas palabras del ministro de la Gobernación, donde se anuncia que en ese día trabajaron todos los obreros excepto los del sector textil (s.f. 1913h: 7).

También en ese año Avel·lí Artís i Balaguer participa en varios actos de homenaje, como el que se celebró en el mes de agosto en Tarrasa, dedicados al actor Iscle Soler (s.f. 1913g: 3). En el número dedicado a Iscle Soler en *ETC*, el comediógrafo e impresor le dedica un artículo rememorando sus recuerdos del gran actor catalán (Artís i Balaguer 1913b: 558).

A principios de junio de 1914 inicia un viaje a Buenos Aires por asuntos comerciales (s.f. 1914a: 372) que le mantendrán en la capital argentina unos cuarenta días, iniciando su vuelta a casa los primeros días de agosto en el barco *Reina Victoria Eugenia*. A lo largo de la travesía hasta el continente americano mantiene una correspondencia postal con su gran amigo y director de *El Teatre Català*, F. Curet. De ella se han conservado tres postales³⁴, de las cuales se puede desprender su preocupación por la impresión de la revista; también su impacto de la ciudad de Buenos Aires: “és una ciutat gran, no una gran ciutat”³⁵. Asimismo se encuentran referencias a este viaje en *ETC*, tanto en la sección “Ecos” como en un artículo de Lluçia Subirachs, “L’Avelí Artís a Buenos Aires” (1914: 597-599), donde se van dando informaciones al respecto del viaje, durante el cual asiste a las representaciones de unas obras suyas por el *Centre Català* de Buenos Aires, *Mai se fa tard si el cor és jove* y *Matí de festa*³⁶, mientras en el *Casal Català* ofrecerá una conferencia sobre Cataluña y el teatro catalán³⁷. También se hacen alusiones a que estaba escribiendo un nuevo título. A propósito de la capital argentina y de la presencia de la cultura catalana debida a la emigración que venía desde el ochocientos, cuéntese con la existencia de una infraestructura favorable que la convertían en “la capital americana” de Cataluña, tal y como se desprende de la aportación del Prof. J. Molas (1994: 56).

34 Artís i Balaguer, Avel·lí (Cádiz, 12-6-1914 [doc. 14723]); Canarias, 9-6-1914 [doc. 14724]); Buenos Aires, 22-6-1914 [doc. 14725]); Ms. consultados en el Institut del Teatre, *Epistolari Francesc Curet*, vol. 1.

35 Artís i Balaguer, Avel·lí (Buenos Aires, 22-6-1914): Ms. consultados en el Institut del Teatre, *Epistolari Francesc Curet*, vol. 1, doc. 14725.

36 Véase J. Arbonès (1976: 169-185) para conocer otras representaciones posteriores de obras de Avel·lí Artís i Balaguer en Buenos Aires.

37 Para conocer mejor el programa de las representaciones de teatro catalán en Buenos Aires, tanto en esta época como en la posterior con la llegada de los refugiados catalanes, véase M. Cristina Gilbert i Bairaguet (1997: 43-50).

En la investigación llevada a cabo, solo se han encontrado tres posibles menciones a ese proyecto anunciado: la primera remite al inicio de los primeros bocetos de escritura de su obra revisada *No és mai tard si el cor és jove*, con la evidente corrección de título, y que no concluirá hasta diciembre de 1925; la segunda se halla en las fichas del coleccionista teatral Jaume Rull i Jové, conservadas en la *Biblioteca de Catalunya*, donde se hace eco del estreno de *No feu bromes amb l’amor o la vetlla de St. Joan*³⁸; por último, acerca de un *Diàleg*, posiblemente un paso de comedia, según D. Coromines, quien recupera este diálogo, justificando que Avel·lí Artís i Balaguer perdió interés por la obra de la que ha llegado “l’esberrany complet però, en canvi, el manuscrit definitiu del text només conté unes quantes pàgines, la darrera escrita tan sols en una petita part” (Coromines 2014: 39). En la consulta de la hemeroteca de *La Vanguardia* se ha encontrado una referencia al estreno en marzo de 1915 de un diálogo con el título de *Deshauci galant*, que se podría considerar la versión definitiva del diálogo que recupera D. Coromines (2014: 67-77).

Unos meses más tarde, en la sección “Ecos” de *ETC* (s.f. 1914b: 675), se encuentra la nota sobre el inminente estreno de una de sus obras, escrita durante su viaje a Buenos Aires. Podría ser la anteriormente citada, ya que J. Rull i Jové apunta que se estrenó en el teatro Nova Catalunya de La Habana. En diciembre de ese año nace su hija Rosa.

El 29 de mayo de 1915 sale a la luz otra de las creaciones periodísticas de Avel·lí Artís i Balaguer, *El Pare Pedaç*, titulada “periòdic sorpresa, festiu y literari. Multitud de regalos als comprador”. Este semanario combina artículos humorísticos, poesías y dibujos. También convoca un concurso de “dibuixos infantils i d’acudits” (Torrent y Tasis 1966: I, 594). En diciembre participa en el cortejo del entierro de Albert Llanas (s.f. 1915c: 9).

El 20 de febrero de 1916 nace su cuarto hijo, Arcadi. En este mismo año crea la empresa editorial A. Artís. En ella se edita tanto la colección literaria *Les ales esteses* como publicaciones periodísticas, como es el caso de *Vell i nou*³⁹. Un año después

38 De esta obra no se tiene constancia que se haya conservado ningún ejemplar que nos permita estudiarla. Pero en los fondos del *Institut del Teatre* de Barcelona, donde se guardan varias copias de títulos del autor que no llegaron a publicarse, existe uno que posiblemente se acerque a la temática que trataba, *A burles d’amor càstig sever o La nit de Sant Joan* (sin fecha).

39 Es una publicación de arte aparecida el año anterior, su propietario era Santiago Segura y la re-

nace su quinto y último hijo, Raimon.

En 1917 aparece una nueva propuesta en el mundo del teatro catalán, en este caso no con la intención de crear un nuevo proyecto colectivo, sino a la búsqueda de un mecenas que permita las representaciones. La iniciativa proviene de dos autores vinculados al *Sindicat*, Ignasi Iglésias y Josep Pous i Pagès, y Pere Coromines, poniéndose en contacto con el banquero Evarist Fàbregas. Josep Maria de Sagarra en sus *Memòries* recoge la entrevista entre los dramaturgos y el empresario:

Amb el que acabaven d'obtenir Iglésias i Coromines s'assegurava econòmicament la temporada, donant-li garanties de continuació i agafant el Teatre Romea amb un contracte llarg. Els homes que s'erigiren en capitans d'aquell projecte eren Iglésias i Pous i Pagès, tenint al costat, com a administrador, representant del banquer Fàbregas i persona entesa en el negoci, don Josep Canals i Gordó (Sagarra 1981: 382).

Esta nueva temporada, desde el punto de vista económico, es un desastre y el banquero se desentiende del proyecto, como se recuerda en la misma fuente (Sagarra 1981: 404). Finalmente es Josep Canals quien toma las riendas del proyecto, como dice X. Fàbregas

amb fortuna diversa, amb una extrema prudència, imposant unes característiques determinades, tan discutibles com es vulgui, ell fou qui donà al nostre teatre una aparença normal durant tota la dècada dels vint. Amb la República, finalment, els poders públics es farien càrrec de l'escena d'una manera àmplia i responsable (Fàbregas 1972: 208).

El 1 de mayo de 1918 estrena *La llum dels ulls* en el Teatre Català. Un año después, en 1919, se notifica su traducción al catalán de la obra de Ramón Cabanillas, *Aman de Santiña*, para estrenarse en la temporada 1919-1920 del Teatre Romea (Rull i Jové 1908-1973, ficha 3). En las páginas del periódico gallego *A Nosa Terra* se informa sobre la traducción “direitamente do galego ó catalán”. Pero si se continúa leyendo la noticia, el anónimo autor atribuye la traducción a un tal Avís Martí “un dos novos e mais apraudidos dramaturgos barceloneses” (s.f. 1919: 3).

En las pesquisas llevadas a cabo no se ha conseguido identificar este nombre con

dacción estaba situada en Galeries Laietanes. Fue dirigida sucesivamente por su propietario y con posterioridad por Joaquim Folch i Torres, Romà Jori y Joan Sacs. Entre los colaboradores figuraban principales escritores y artistas noucentistas como Josep Maria López-Picó, Eugeni d'Ors, Carles Riba, Carles Soldevila, etc. (*Gran Enciclopèdia Catalana*, web).

ningún autor coetáneo ni nadie que lo utilice como seudónimo. Ante esta situación, se ha optado por defender que se trataría de Avel·lí Artís i Balaguer:

Solo puede haber dos explicaciones a este baile de nombres: o que el autor de la noticia se confundiera a la hora de escribir el nombre de Avel·lí Artís o que en esta ocasión utilizara el autor un seudónimo para el estreno de la traducción de la obra de Ramón Cabanillas, con la posible idea de que el público barcelonés no confundiera ésta con su producción teatral original (Fernández Poza 2015a: 202).

Mientras tanto, Avel·lí Artís i Balaguer educa intelectualmente a sus hijos en el liberalismo, tal como se desprende de las palabras de su segundo hijo, notificándose así la atmósfera educacional deseada por su padre: “A casa no érem religiosos. El meu pare tenia unes idees liberals molt ben definides, les quals li feien respectar tota mena de creences alienes, i ens les havia sabut inculcar sense escarafalls ni insistències discursives i indelicades” (Artís-Gener 1991: II, 396).

2. 2. 4. Reconocimiento del comediógrafo.

En 1920, los tres hijos varones del autor ingresan en la *Escola Catalana Mossèn Cinto* (Moguero 1997), situada en el passeig de Sant Joan y cuya primera sede se encontraba en el carrer de la Diputació, 295. Era iniciativa del *Foment Autonomista Català* y la dirigía Josep Parunella i Eulàlia, pedagogo que seguía la línea Montessori en párvulos y las directrices de la *Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana*⁴⁰. A. Pons recuerda que la escuela tenía un ideario “catalanista que no només implicava una reivindicació de la llengua i la cultura pròpies, sinó també una visió positiva, liberal, progressista de l'ensenyament enfront de les velles inèrcies pedagògiques” (Pons 1998: 32).

Avel·lí Artís i Balaguer será el director del cuadro escénico de la institución escolar mencionada. Allí no solo sus hijos coinciden con Pere Calders, cuyo padre era amigo del comediógrafo villafranquino y con el que había colaborado en varios proyectos de revistas en la década de los años diez, sino con otras figuras de la cultura e intelectualidad catalana posterior como Joan Coromines, Ricard Boadella (violonchelista, discípulo de Casals), Salvador Aulèstia (escultor y pintor), Eugeni

⁴⁰ Para conocer un poco más sobre la *Escola Mossèn Cinto*, véase la entrevista que realiza J. Noguero a Tisner (1997: 24, 29-34); o A. Pons (1998: 32-50)

Robreño (vidriero con gran éxito en América), Osvald Cardona (poeta y crítico) y Enric Massó (periodista y escritor). Desde 1923, J. Parunella i Eulàlia acuerda convertir el colegio en mixto, por lo que la hija del escritor, Rosa, ingresa en el mismo. Rosa, hasta ese momento, había estudiado en el “Colegio Modelo bajo la Vocación de Santa Lucía” (Cistaré 1986: 19). Desgraciadamente, en junio de 1924, la dictadura de Primo de Rivera clausura el centro y los hermanos Artís continúan sus estudios en el *Colegio Ibérico*; mientras, otros alumnos, entre ellos Pere Calders, recibirán clases particulares por parte de Josep Parunella i Eulàlia.

En una entrevista de M. Roig a Avel·lí Artís-Gener, el hijo del autor recuerda la época de su aprendizaje en la *Escola de Mossèn Cinto* de la siguiente manera:

a l'escola llegíem sempre en català, fèiem incursions a la llengua castellana, com a la francesa o com ho faig ara a l'anglesa; llegia Barajo o Valle Inclán al mateix temps que llegia a Mallarmé. El “Pinya de rosa” era el nostre llibre de lectura a l'escola Mossèn Cinto... (M. Roig 1971: 41).

Por el contrario, su esposa, aunque se adapta a la forma de ser de su marido y a su pensamiento, era más creyente debido a la educación recibida de las monjas durante su infancia en el Vendrell. No obstante, ninguno de los hijos fue bautizado en sus primeros años de vida, aunque como se verá más adelante, antes de su muerte bautizó a sus dos hijos mayores. Avel·lí Artís i Balaguer pensaba así del sacramento del bautismo

afiliar una persona a una església, a una creença, era un acte transcendent que hom no podia realitzar quan l'interessat encara no tenia ús de raó. No s'oposava pas que, quan fòssim grans i ho haguéssim decidit, els fills ens bategéssim i afirmava que l'església mateixa ja ho havia previst i no establia cap límit d'edat per administrar el sagrament. N'era una prova el bateig de Jesús mateix, ja adolescent en les pintures clàssiques sobre aquest tema (Artís-Gener 1991: II, 397).

Volviendo a cuestiones de la vida literaria, en el mundo teatral de los años veinte, en el cual está inmerso el autor, no existe una cohesión grupal, sino que se puede hablar de dos grupos o plataformas ideológicas que se han ido configurando en las décadas anteriores: un núcleo de autores que se denominan *antiburgueses* —alrededor de Ignasi Iglésias, Santiago Rusiñol, Ambrosi Carrion, Ramon Vinyes—, y otro tildado de *burgueses* —Carles Soldevila, Josep Maria de Sagarra, Avel·lí Artís

i Balaguer—. A pesar de las diferencias, la mayoría de los dramaturgos catalanes de ambos núcleos se reunían en la tertulia de Can Vilaró (Manent 2009: 19-22), también denominada “la penya del Paraigüero”. En una entrevista a Ramon Vilaró publicada en *La Nau* (Pei: 1928), comenta que Ignasi Iglésias tenía la presidencia “per dret propi”; a su lado se encontraría Ambrosi Carrion, “que sembla tenir-hi el llit” (Lladó 2002: 214). El empresario del carrer Ferran⁴¹, viejo colaborador de *ETC*, habla de algunos de los intelectuales catalanes que asistían a su tertulia: Joan Puig i Ferrater, Lluís Capdevila, Josep Maria López-Pico, Octavi Saltor, Sebastià Sánchez-Juan, Josep Navarro Costabella, Enric Borràs, los escultores Pablo Gargallo y Joaquim Claret, los escenógrafos Salvador Alarma y Maurici Vilomara, el dibujante Jaume Passarell, la cantante Mercè Plantada, los músicos Joan Balcells i Garcia y Joan Gols i Soler, etc. El grupo es calificado de “barreja una mica incoherent” (Lladó 2002: 214), ya que se encuentran intelectuales católicos como Octavi Saltor o procedentes del *Noucentisme* como Josep Maria López-Pico, junto a autores con un fondo de izquierda (Ignasi Iglésias, Lluís Capdevila o Ramon Vinyes) o figuras del vanguardismo, como Sebastià Sánchez Juan. Por las diferentes fuentes consultadas no hay constancia de que Avel·lí Artís i Balaguer asistiera a dichas sesiones (Vinyes 1946: 411-412; Roig i Llop 1978).

En torno a ese ambiente literario, contando con las disputas reflejadas en la prensa barcelonesa de aquellos años entre las diferentes plataformas ideológicas, gira la vida de la dramaturgia catalana. Ese enfrentamiento se muestra claramente entre las posturas de *Mirador* (Foguet i Boreu 1999; Singla Casellas 2006) y *L'Esquella de la Torratxa* (desde este momento *LET*). La primera publicación acusa a la otra de ser “el periòdic on s'aixopluguen els darrers petits bohemis, lírics i malencònics” (s.f. 1929n: 1). Mientras tanto, la revista de Antoni López tilda a *Mirador* de “revista ultramoderna”, prepotente (s.f. 1929e: 134; 1929o: 652). Ahora bien, ni *La Publicitat* ni *Mirador*, como semanario perteneciente a este periódico, defienden una postura exactamente conservadora, ni *LET* o *La Nau* sostenían un vanguardismo antiburgués radical. Estas publicaciones que representan las dos vertientes no eran ni homogéneas ni cerradas, ya que se encuentran ejemplos de que existían figuras literarias que defendían ideas contrarias a las que mantenían las publicaciones donde escribían, como es el caso de Joan Puig i Ferrater en *La Publicitat* o el de Ambro-

⁴¹ Durante la República tuvo la denominación de carrer de Fivaller.

si Carrion, quien intenta apaciguar el enfrentamiento con los autores consagrados como Josep Maria de Sagarra y Carles Soldevila (Lladó 2002: 218-219). Pero no solo estas plataformas ejercían su influencia sobre los autores teatrales, además también se encontraban a su alrededor otros miembros del mundo teatral, como son los empresarios, los actores, etc. Así, Avel·lí Artís i Balaguer en unas palabras pronunciadas en *La Nau*, en “campo contrario”, afirma estar entre “aquells que tan modestament el mantenim [el teatro] digne, puixant i florent com mai no havia estat” (Pocanyol 1928), defendiendo la comedia y atacando alusivamente a Lluís Capdevila y Ambrosi Carrion, quien contestará poco más tarde (Carrion 1928b).

En medio de este ambiente de lucha ideológica, se asiste a la defensa de dos modos de concebir el teatro: uno burgués, donde se encuadraría Avel·lí Artís i Balaguer; y uno antiburgués, donde se situaría, por ejemplo, Ramon Vinyes. Éste, en una de las conferencias que pronunció en el Romea, *Ignasi Iglésias, mestre exemple* (16 de noviembre de 1928), critica este teatro burgués, pudiendo reconocer en sus palabras la figura del villafranquino o J. Pous i Pagès, tanto en la descalificación: “Millor Buda, Confunci, Ibsen o el qui sigui, que els puputs i tots els ocells insectívors”, como en la expresión “teatre de llevant de taula” (Lladó 2002: 271). Avel·lí Artís i Balaguer, en particular y en idéntica dirección, también recibirá ataques de Lluís Capdevila desde *LET* con motivo del estreno de *El testament d’Abadal* (Bob 1929: 148).

Ambrosi Carrion, al concluir la temporada teatral de 1928, critica desde *La Nau* el conservadurismo teatral de Avel·lí Artís i Balaguer, Josep Pous i Pagès y Pompeu Crehuet, frente a la modernidad de Carles Soldevila (Carrion 1928a); crítica puntual que aparece junto a otras de corte más genérico como la de Prudenci Bertrana contra el teatro de “rialla fàcil” (Povill i Adserà 1928). En la conferencia de Ramon Vinyes *Teatre d’avui* se establecen tres grandes tendencias del teatro moderno (poético, de ideas y psicológico y de pasatiempo); asociando la escena catalana coetánea a esta última tendencia. Un teatro burgués que se hermana con el jazz y la revista (Lladó 2002: 655). Por el contrario, en 1927, Carles Soldevila declara —refiriéndose a la comedia burguesa— que “L’art dramàtic no existeix sense un públic, hi ha en la seva essència la necessitat de trobar-lo” (Soldevila 1927e: 230; o 1967a: 1326-1327). Entre otros artículos de este último autor sobre el teatro que se debía realizar en la escena catalana, se pueden destacar los aparecidos en *La Nova Revista* (Soldevila

1927a, 1927b, 1927c, 1927d).

Retomando los aspectos de la biografía privada del autor, en los primeros años de esta década la economía familiar no debía de ser muy buena, ya que tuvieron que cambiar varias veces de residencia, desde la calle Girona 108, a la calle Valencia, o posteriormente, durante la guerra, a un edificio que se encontraba entre las calles Tamarit y Rocafort. Tísner comenta al respecto:

a casa passàvem una tongada molt negra, que al meu pare no li anaven bé els negocis de la impremta —mai, en tota la seva vida, no va saber què volia dir el mot negoci—, l’estafaven els seus socis ocasionals, no pagaven les revistes que imprimia, i els seus ingressos d’autor dramàtic eren cremats implacablement pel Moloc del taller («A. Artís, impressor, carrer de Vic, 16, telèfon G-14-16, Gràcia, Barcelona»). Tenia, d’altra banda, una amiga —la qual cosa vaig saber molt més tard, quan ja en podia capir el significat— i he de creure per deformació professional que tenir simultàniament oberts dos fronts havia de ser causa permanent d’angoixa (Artís-Gener 1991: II, 452-453).

En esos años, el autor estrena *Comèdia de guerra i d’amor* (1921) en el Teatre Espanyol, *A sol ixent fugen les boires* (1921) en el Teatre Nou, *Les noies enamorades* (1924) en el Teatre Romea, *Seny i amor, amo i senyor* (1925) en el Teatre Romea, hasta *No es mai tard si el cor és jove*, *El camí desconegut* y *Els cinc sentits* (1927) en el Teatre Novetats e *Isabel Cortès, Vda. de Pujol* (1928) en el Teatre Novetats. Cabe añadir la noticia de febrero de 1922 sobre el estreno de una obra de títeres, *L’Ànima del Titella*, farsa en seis cuadros, en colaboración con Josep Maria Torrens, compositor de la música. Esta obra se estrenó en el Teatro de Marionetes i Titelles de la Sala Reig (s.f. 1922b: 7; Ayuso 2012: 81-93), pero no se conserva el texto. Así mismo, en ese año, intentó estrenar *Amor ofès no perdona o la nit de Sant Joan*, con música del maestro Enric Morera, en el Teatro Lírico Catalán que, en aquel momento, se encontraba en el Tívoli por disconformidad con el criterio de la dirección del teatro (s.f. 1922c: 12).

Volviendo a su actividad como editor de revista, en 1921 participa en dos nuevos proyectos: *L’Estevet* y *La Mainada*, que duraría hasta 1923⁴². En *L’Estevet*⁴³, 42 También hay que recordar que en esta época imprime en sus talleres de las calles Balmes 54, Girona 116 y Vich 16, las siguientes publicaciones periódicas: *Esclat* (1911), *Ars* (1911), *Picarol* (1912), *Butlletí de L’Aditorium* (1913), *Joventut tèxtil* (1914), *Vell i nou* (1915), *Un enemic del poble* (1917), *Catalunya lliberal* (1917), *Gaseta Catalana d’Art Dramàtic* (1917), el último número de *Iberia* (1915-1918), *Boletín quincenal de la Feria Oficial de Muestras* (1920) y *La Tralla* durante su primera época (1922).

43 Nace como reacción al nuevo conflicto bélico entre España y Marruecos al que habían dado so-

dirigida por Manuel Carrasco i Formiguera, el autor participa como impresor desde el número 15. Según A. Danés Sala, Manuel Carrasco i Formiguera era un “propagador d’un nacionalisme bastant radical que, malgrat les continues declaracions d’apoliticisme, després de la Conferència Nacional Catalana (celebrada els dies 4 i 5 de juny de 1922) no va dissimular la seva predilecció per un dels dos partits que en resultaren: Acció Catalana” (Danés Sala 2004: 20). Hasta ese momento, la revista era, como comenta J. Torrent y R. Tasis, “una represa, amb un sentit radical i després totalment de la Lliga, del vell esperit i la mordacitat del *Cu-Cut!*” (Torrent 1966 vol 1: 489; Solà i Dacha 1967). Con su influencia, como indican J. Torrent y R. Tasis, se inicia una segunda etapa en la revista, transformándose “en un setmanari satíric i humorístic segons el tipus clàssic” (Torrent 1966 vol 1: 489). Sus colaboradores, caricaturistas incisivos, fueron Gaietà Cornet i Palau, Junceda (pseud. Joan García Junceda i Supervia), Feliu Elias (Apa), Eduard Fiol i Marquès (Valentí i Fiol 1994: 46-53), John (pseud Joan Gols i Soler)... Siendo Manuel Carrasco i Formiguera el director, se denunció al secretario de la publicación por una caricatura. Tras el proceso, el director fue condenado a seis meses de prisión.

El primer número de *La Mainada* (Tasis i Marca 1935: 6; 1955: 11-14) sale el 10 de junio, con el subtítulo de “setmanari il·lustrat dels infants de Catalunya. Surts els divendres”. Llegó a publicar 129 números, siendo el último del 23 de noviembre de 1923. Su cierre se debe a orden gubernativa.

En el diálogo de Avel·lí Artís i Balaguer, *Com es fan els Calendaris*⁴⁴, uno de sus personajes, Don Magí, dice sobre *La Mainada* que con ella “et faràs home i aprendràs a estimar la nostra terra, que’n té molta necessitat de que els seus fills pugin pensant en ella” y “no t’ensenyan mai grolleries, ni baixeses de llenguatge, ni burlar-te dels pobres i dels esgarrats” (Artís i Balaguer 1921-1922?: 3), juicios que quizás expresan el criterio editorial de la publicación.

Como ya se ha dicho, el autor era el director, editor e impresor de la misma, siendo el redactor jefe Juan Laguia Lliteras, que firmó su editoriales hasta 1922 cuando

porte los políticos de la *Lliga*.

⁴⁴ En la versión editada de este diálogo no aparece el nombre de Avel·lí Artís i Balaguer como el autor. Pero atendiendo al contenido del diálogo y a las fichas que creo para su colección Jaume Rull i Jové en la *Biblioteca de Catalunya*, podemos asegurar que es el autor de dicho diálogo, ya que no podía ser otro el autor por el conocimiento del número del *Calendari*.

deja su cargo, pasando a responsabilizarse de dichos editoriales el propio Avel·lí Artís i Balaguer, con el seudónimo de X. Así le recuerda Andreu Avel·lí Artís i Tomàs (1908-2006), *Sempronio*, en su libro *Quan Barcelona portava Barret*:

era un dels dirigents dels Sindicats Lliures, que escandalitzava els obrers quan, posat a escriure o bé a corregir proves, es treia l’americana i dipositava curosament la pistola sobre el marbre de la impremta. La qual cosa no li impedia ser un esperit delicat, un escriptor per a la infantesa, que signava els editorials de *La Mainada* amb el pseudònim El Guia Joan (Sempronio 1984: 186, 189).

El cargo de secretario de redacción lo ocuparon durante una época Pere Pujol i Casademont y Rafael Tasis. En 1923 se produce un nuevo cambio con la entrada de un nuevo equipo de redactores, formado por pedagogos y encabezado por Narcís Masó i Valentí, Eladi Homs y Artur Martorell.

En los dos primeros números de la revista aparece la larga lista de colaboradores que reunía la flor y nata de la literatura catalana coetánea, Carles Riba, Antoni Rovira i Virgili, Josep Maria López-Picó, Adrià Gual, Apa.... (Torrent 1966 vol 1: 586-587). Tal como indican J. Torrent y R. Tasis, todas estas figuras publicarán “treballs en prosa o en vers, o dibuixos, historietes i caricatures” (Torrent 1966 vol 1: 587). En los números de 1921 figuran regularmente secciones de historia de Cataluña a cargo de Antoni Rovira i Virgili, biografías de catalanes ilustres a cargo Francesc Curet, etc. Los cambios en la dirección también se reflejan en los contenidos, apareciendo nuevas secciones como “Jocs i joguines” de Aureli Capmany y J. Jesuald Bladé; “Per les nenes” de Sofia Cortès; ilustraciones de Lola Anglada, Joan D’Ivori, Apel·les Mestres, Junceda... (J. Molas 1997: 164). Así Avel·lí Artís i Balaguer califica a los componentes de la redacción como “pares de família, i d’aquí els ve l’amor que tenen pels nois i per la seva educació” (Artís i Balaguer 1921-1922?: 3).

Como ya se ha indicado con anterioridad, el cierre de *La Mainada* se produce por orden gubernativa. Posiblemente todo viene dado por la labor represiva anticatalanista derivada del golpe de estado del General Primo de Rivera en Barcelona el 13 de septiembre de 1923. Golpe aplaudido, en un principio, por la burguesía catalana a través de sus organismos, como el *Foment del Treball Nacional*, y también saludado, con diferentes grados de complacencia, como comenta F. Vallverdú (1977: 23), por el catalanismo conservador. I. Molas comenta así la coincidencia de intereses de la

derecha:

El “cirurgia de ferro” es presentava com un crític, i un animador, de l’ineficac i corrupte parlament, com l’instrument apte per a escombrar el personal polític, l’Espanya oficial, que se superposava a l’Espanya real, i impulsar una política adequada a aquesta: una política en la qual regeneracionistes, regionalistes, maurins i tradicionalistes podien trobar-se a prop els uns dels altres (I. Molas 1972 vol 1: 143).

Como sigue comentando en su artículo F. Vallverdú, los dirigentes regionalistas pronto se dieron cuenta de su error. En el Real Decreto del 18 de septiembre de 1923 se prohibía el uso del catalán en actos oficiales «*de carácter nacional o internacional*» y la exhibición de la bandera catalana. Estas medidas serían complementadas con otras, como el R.D. del 21 de octubre de 1924, que prohibía la enseñanza en catalán en las escuelas; y el R.D. del 11 de junio de 1926, que amenazaba con la expulsión de Cataluña a los maestros estatales «*que proscribieran, abandonaran o entorpecieran la enseñanza del castellano*». Mientras, la *Mancomunitat* sería suprimida en julio de 1925, tras una etapa transitoria y partidaria del Directorio, dirigida por Alfons Sala.

Cuando deja de publicar *La Mainada*, abre la Llibreria Renaixement, que funciona hasta principios de 1936, en la calle Granvia núm. 423, esquina con la calle de Entença. De marcado carácter catalanista, se convirtió en un centro impulsor de la lectura en catalán en un momento histórico en que las publicaciones en esta lengua sufrían la censura, en concreto la narrativa y el teatro. Según recoge S. Caballería Ferrer, siguiendo las explicaciones de Tisner:

Segons explica el seu fill Avel·lí Artís i Gener, els llibres en català s’havien de col·locar, estratègicament, en un segon terme de les prestatgeries. Com a curiositat podem afegir que Avel·lí Artís va procurar que la seva llibreria fos un lloc acollidor, i com a tal omplí les parets amb adagis que estimulaven la lectura i que ell mateix havia inventat, com per exemple: “Tot el que cal per llegir i escriure (Caballeria Ferrer 2001: 81).

A mediados de 1924, Avel·lí Artís i Balaguer entra a formar parte de la lista de firmas que publican en la segunda época de la revista *D’Ací i D’Allà*, como Josep Maria de Sagarra, Josep Maria López-Pico, Joan Sacs (Feliu Elias), Carles Riba... (Torrent 1966 vol 1: 504-505). En esta segunda etapa la revista fue editada por Antoni López Llausàs y dirigida por Carles Soldevila.

En la segunda parte de aquella década se suceden varios hechos luctuosos en la vida de Avel·lí Artís i Balaguer. Entre los años 1925 o 1926 muere su madre, Rosa Balaguer⁴⁵, y en 1927, el 7 de diciembre, fallece su mujer de cáncer, sufriendo una prolongada agonía, si atendemos a la mención que el hijo de Avel·lí hace a la enfermedad de la madre en sus memorias (Artís-Gener 1991: II, 395-402).

A pesar de las ideas liberales, la mujer del comediógrafo villafranquino en sus últimos días de vida, debido a la intromisión de un sacerdote que Tisner califica de “tenebrós”, o por la reminiscencia de su educación religiosa, tomó la decisión de que sus dos hijos mayores —Glòria con dieciocho años y Avel·lí con quince— fueran bautizados sin el consentimiento del marido (Artís-Gener 1991: II, 397-399).

Del año 1929 se encuentran diferentes referencias a diversas actuaciones en la vida pública⁴⁶, como la publicación desde la Llibreria Renaixement de la colección de libros de bolsillo bajo el título Col·lecció Popular *Les ales esteses*. También formó parte de la junta directiva de los autores dramáticos, presidida por Carles Soldevila. Por último, participó en el premio creado por la revista *Mirador* —en la que posteriormente aparecerá como colaborador (s.f. 1934a: 3)— concedido a la mejor obra estrenada de la recién acabada temporada teatral de 1928-1929, dotado con la cantidad de dos mil pesetas (s.f. 1929g: 1). Esta noticia se encuadra dentro de la polémica de la crisis de la escena catalana, por lo que, con esta acción, el periódico pretendía ayudar al mundo teatral:

Per la nostra part. MIRADOR farà el que pugui. De moment, hem pensat oferir un premi a l’obra teatral catalana en tres actes o més estrenada durant la temporada que va des de l’octubre a Pasqua Florida, que el públic cregui millor. No es tracta, doncs, d’un premi d’estímul, perquè l’oferim a una obra estrenada, sinó d’un premi de simpatia. Mes tard ajudarem a crear amb les col·laboracions necessàries el premi d’estímul que deurà ésser més important que aquest. ¿Però, quina és l’obra estrenada mereixedora del premi? Com és natural, donat el nostre objecte, el fall ha de venir del públic. Han d’entrar en el concurs totes les obres en tres o més actes estrenades durant la temporada als tres teatres que fan art català, i que per ordre alfabètic són ; Espanyol, Novetats i Romea.

En els números següents darem els detalls necessaris del concurs que consistirà, més u menys, a votar no un autor, sinó una obra. Podran votar tots els espectadors dels tres teatres, de manera que el sufragi serà universal. El sistema de sufragi consistirà a tirar, durant un parell d’entreactes, una papereta a una

45 En las memorias de Tisner no queda clara la fecha exacta de la muerte de la madre de Avel·lí Artís i Balaguer. En su expediente de entrada a México sí se da la causa de la muerte de su padre, un ataque cardíaco (s.f. 1939e: exp. 1411(Avelino Artís Balaguer), *Archivo del CTARE*, *Archivo Histórico del INAH*, México).

46 Publica algún texto en la revista teatral *Gestionari* (1929).

panera. L'emissió de 4 vot serà degudament controlada. A l'autor de l'obra que tingui la majoria de vots del total de l'escrutini dels tres teatres, MIRADOR lliurará el premi de dues mil pessetes. La votació tindrà lloc, si els treballs d'organització ho permeten com esperem, la nit del dissabte dia 23 de març i la tarda i nit del diumenge, dia 24, final de la temporada (s.f. 1929g: 1).

En el número 7 (s.f. 1929a: 1) se publica el listado de obras estrenadas en la última temporada del teatro catalán, entre las cuales se encuentran dos obras de Avel·lí Artís i Balaguer: *Daniel o l'optimisme*, comedia en tres actos, estrenada en el mes de diciembre en el Novetats, y *El testament de l'Abadal* (en colaboración con Rosend Llates). Esa temporada también se habían estrenado *Pirateries* de Ambrosi Carrion, *Carlets home de molts oficis* y *Mamà política* de Pompeu Creuhet, *Les llàgrimes d'Angelina* de Josep Maria de Sagarra, *La tia d'Amèrica* de Carles de Soldevila o *Qui no és amb mi...* de Ramon Vinyes. En el siguiente número (s.f. 1929e: 1) se publica el escrutinio de los votos emitidos por el público, siendo la obra de Alfonso Roure, *La Florista de la Rambla*⁴⁷, la ganadora de las dos mil pesetas del premio. Las dos obras de Avel·lí Artís i Balaguer ocuparon los puestos menos valorados, según las preferencias del público catalán: *El testament d'Abadal* quedó en decimoquinta posición y *Daniel o l'optimisme* acabó la última. La votación resultante fue la siguiente:

La Florista de la Rambla de Alfons Roure (849 votos), *Les llàgrimes d'Angelina* de Josep Maria de Sagarra (781), *Qui no és amb mi...* de Ramon Vinyes (321), *Els fills* de Millàs Raurell (233), *Quan el cor parla* de Bernat Duran (147), *La Glòria* de Mossèn Ramon Garriga (121), *Els tres tambors* de Salvador Bonavia (119), *La bruixa blava* de Juli Vallmitjana (105), *La perla de la Virreina* de Alfons Roure (81), *Mamà política* de Pompeu Crehuet (75), *En Pere sense por* de Josep Maria Folch i Torres (74), *La tia d'Amèrica* de Carles Soldevila (64), *Pirateries* de Ambrosi Carrión (59), *La Mary Pickford del carrer de l'Hospital* de G. A. Màntua (42), *El testament de l'Abadal* de A. Artís y R. Llates (40), *L'ajudant del marit* de J. Vallescà (32), *Dones, dones* de Joaquim Montero (29), *Carlets, home de molts oficis* de Pompeu Crehuet (23), *La caputxeta vermella* de Salvador Bonavia (21), *Paies i calés* de N. Oliva (9) y *Daniel o l'optimisme* de Avelí Artís (6) (s.f. 1929i: 1).

En abril de este mismo año se constituye la *Societat d'Autors Catalans*, intento de corporativización y de profesionalización de la profesión teatral. El Comité provisional lo presidió Carles Soldevila y estuvo formado por Andreu Vives, Josep

⁴⁷ En una entrevista al ganador del premio, Alfons Roure, éste se expresaba así al recibir la felicitación del redactor, hecho que no le sorprende:

- Perquè, en certa manera, es por dir que el plebiscit estava fet abans de començar la votació. *La Florista de la Rambla* porta 78 representacions, mentre que de totes les altres obres estrenades aquesta temporada, no n'hi deu haver cap hagi arribat a les quaranta. Això vol dir que és la que ha anat a veure més gent, i això, al cap i a la fi, és l'únic que compta en coses de teatre... (J. M. P 1929: 5)

Pous i Pagès, Avel·lí Artís i Balaguer, Salvador Vilaregut, Josep Parera, Francesc Madrid, Martínez Valls, Amichatis y Miquel Poal i Aregall (Madrid 1929: 219; s.f. 1929j: 5; s.f. 1929ñ: 3). Fueron Josep Maria de Sagarra y Carles Soldevila quienes representaron al grupo en el *IV Congreso Internacional de la Federación de Autores* celebrado en mayo en Madrid (s.f. 1929k: 326). Meses más tarde, el comité es reorganizado, siendo presidente Carles Soldevila con Andreu Vives, Amichatis, Salvador Vilaregut, Avel·lí Artís i Balaguer, Rafael Martínez Valls y Francesc Madrid.

Como ya se ha citado, en este mismo año crea la colección *Les ales esteses*, que publica un volumen cada quince días al precio de una peseta:

La intenció d'Avel·lí Artís era de fer arribar la literatura a un públic molt ampli, raó que justifica el baix preu de cada exemplar i el seu format reduït [...] El preu dels exemplars era molt assequible i oscil·lava entre 0,60 cts. i 1 pta.; l'únic volum que va sobrepassar aquest preu fou *Julita*⁴⁸, de Martí Genís i Aguilar, el qual, a causa de la seva extensió, es venia a 1,50 ptes (Caballeria 2001: 81-82).

Su idea era la de tener subscriptores a la colección, procedimiento muy común en la época, para mantener un número fijo de clientes. Así aparece en el número 1:

Subscripció anyal 20 pts. Pagades a terminis trimestrals de cinc pessetes o bé trimestrals de deu pessetes. Els subscriptors reben els volums a domicili el mateix dia que es posen a la venda. Amb la quota fixada per la subscripció, es beneficien d'un 15 a un 20 % sobre els preus de venda al públic. Participen, a més, en un sorteig de llibres selectes i costosos que es farà entre ells per cap d'any (Caballeria 2001: 82).

Como explica M. Mercè Miró i Villa (1994: 27), la tarea de *Les ales esteses* se enmarca en el debate intelectual que tiene lugar en los años veinte en Cataluña, como ya se ha visto, pero en este caso en torno a la ausencia de novela en catalán. Por eso, como dice D. Coromines (2014: 21), “es va especialitzar (com també Gustau Gili o *La Novel·la d'Ara*) en la recuperació dels novel·listes de la Renaixença i del Modernisme”. La colección se inicia con la publicación de *Marines* de Víctor Català, volumen seguido, entre otros, por *A l'ombra de Santa Maria del Mar* de Alexandre Plana, *Cançons de rem i de vela* de Josep Maria de Sagarra, *Josafat* de Prudenci

Bertrana, *Històries de la carn i de la sang* de Agustí Escalasans⁴⁹, *Rondant de la nit*

⁴⁸ Para conocer mejor la edición de esta obra véase el artículo de M.-M. Miró i Vila (1994: 27-40).

⁴⁹ La publicación de estos cuentos tiene una historia curiosa como refleja J. Megual (2013: 116, 139), quien comenta que en 1928 Josep Janés era asiduo a la tal librería de Avel·lí Artís i Balaguer, donde no solo le compraba libros sino que le insistió en que tenía que editar los cuentos de Agustí

de Josep Lleonart, *La bogeria* de Narcís Oller, *Amor de Pardal* y *El singlar* de Josep Sebastià Pons, *La Nacionalitat Catalana* de Enric Prat de la Riba...

La periodicidad sólo se cumplirá en los cuatro primeros volúmenes, con posterioridad variará ligeramente, pero manteniendo la publicación de dos números mensuales. El título del volumen siguiente aparecerá siempre en la contraportada, porque “era també una altra manera de justificar la continuïtat de la col·lecció i dels subscriptors, que contribuïen així a mantenir el finançament d’aquesta editorial” (Caballeria 2001: 82-83).

Ese mismo año, 1929, Avel·lí Artís i Balaguer convoca un concurso de novela con una dotación de mil pesetas. El triunfador del concurso es Xavier Benguerel que vencerá con su primera novela, *Pàgines d’un adolescent*. El propio ganador reconoce que el escritor villafranquino tuvo mucho trabajo como corrector con la novela y así lo recuerda en sus memorias:

- Noi, no s’escrui «se n’etera», sinó «ho sap»; ni «te’n dónes compte», sinó, «te’n adones», etc., etc., etc. Movia nerviosament els ulls, com ansiós, es mirava les pàgines profusament corregides per ell amb tinta vermella amb una mirada ingènua, de bona mena. Em consta, estava content de «llançar-me»... (Benguerel 1971: 176-177).

En los dos siguientes años, 1930 y 1931, el escritor lleva a los escenarios tres obras: el 13 de enero de 1930 estrena en el Teatre Novetats *La senyoreta porta el volant* y en mayo en el mismo teatro estrena *Tant se val!* —aunque J. Rull i Jové la sitúa en 1932 (Rull i Jové 1908-1973, ficha 4)—, el 20 de septiembre de aquel año, y en el Teatre Romea, *Quina llàstima de xicot!*, y el 12 de mayo de 1931 su obra *La ronda de la fortuna*, en este último escenario. También participa en la redacción de la revista *El defensor del Capital i del Treball*, junto con Josep Tió, Pere Surribas, Antoni Oliver, Gabriel Nogués... (Torrent 1966: I, 831). Se trata de una revista presentada como “Òrgan del Grup d’Ordre Social de la Federació Regional d’Arts i Oficis de Catalunya”, publicación de tendencias obreristas que pretendía mantener una armonía entre el capital y el trabajo. Así mismo, de acuerdo con la edición madrileña de *ABC* (s.f. 1931: 44) y con la programación allí contenida, concede una entrevista en una radio de Barcelona (349 m 7,5 Kw. 859 Kc).

En 1932 Avel·lí Artís i Balaguer inicia una serie de tertulias celebradas en su casa, como recuerda Ramon Vinyes, asistiendo también a ellas Pompeu Crehuet, Carles Soldevila, el propio Ramon Vinyes, Josep Maria Millàs-Raurell, Rosend Lluelles, Lleonard, Minguéz, Agustí Esclasans i Folch y Prudenci Bertrana (Andreu Ferrer 1932b: 5). El grupo no da resultado. Ramon Tor dice en la revista *El Carrer* que fue Ramon Vinyes el incitador de las reuniones en casa de Artís con “preliminars, gairabe clandestines, a ‘Galeries Avinyó’” (Tor 1932: 4-5). P. Vidal comenta que en estos años, coincidiendo con la discusión sobre el Estatut de Catalunya, escribe una nueva comedia de tema barcelonés, *A l’ombra de Santa Maria del Mar*, ambientada en esta barriada (Vidal 1972: 280-283); no disponiendo de noticia alguna sobre su texto y posterior estreno, aunque me aventuraría a pensar que se refiere a *Els tres pretendents d’Antònia* (1931).

Tras la muerte de Josep Canals, Avel·lí Artís i Balaguer es marginado, al igual que otros autores como Carles Soldevila o Ramon Vinyes por la nueva dirección del Romea (WORK 1933: 629). Esta circunstancia se puede explicar por la posible competencia entre Avel·lí Artís i Balaguer y Josep M. Sagarra (s.f. 1925a: 13), o por la posición de poder del segundo con respecto al mundo empresarial del teatro.

Acerca de la campaña de Ramon Vinyes contra los cultivadores de la *comedia ciudadana*, donde se sitúa al escritor villafranquino, indíquese que este otro autor critica, a propósito del estreno de *Els tres pretendents d’Antònia*, que su responsable se limita a emular a Emili Vilanova y a basarse en “un cas suadíssim” de “baralla entre home i dona” (WORK 1931: 818), si bien le resulta irónico que otro crítico compare dicha obra con *La fierecilla domada* de William Shakespeare. Ramon Vinyes objeta también que el comediógrafo se haya decidido por el verso, en perjuicio de los personajes, pues “els entrebanca, els agarrota” y tras salvarle tres escenas, la descalifica del siguiente modo: “sembla desballestada, farcida, rescalfada, poca coseta, sobretot escrit per l’Artís. I és llàstima! L’Artís -hi creiem encara-, situant-se bé, pot fer coses que tinguin un valor” (WORK 1931: 818). En su texto *Guia d’autors catalans* de R. Vinyes, lo considera como “el nostre únic saineter amb dignitat i to” (Andreu Ferrer 1932a: 3). Cuando en 1934 se estrena *Les ales del temps*, insiste que “l’habilitat de l’hàbil entrebanca els intents ferms del dramaturg” con “unes escenes finals que són de les millors que hem vist en el teatre català”. Lo más jugoso

de sus páginas se halla en las últimas reflexiones, por lo que tienen de alusión al propio grupo:

Que l'obra no ha agradat al públic? Què hi farem! Avel·lí Artís hauria comprès a què s'exposa el que vol ésser renovador entre nosaltres, i tal vegada comprendrà alguna de les seves injustícies envers els qui han tingut la gosadia de voler seguir semblat camí (WORK 1934: 791).

En octubre de 1932 Avel·lí Artís i Balaguer es colaborador de la revista teatral *Teatre Català*. También en este mes participa en la reunión de la *Federació Catalana de Societats de Teatre "Amateur"*, donde se crean las bases del segundo concurso de teatro catalán amateur.

A lo largo de 1933 se prolonga la presencia pública del autor, tanto en la vida política como en la literaria. En lo referente a la vida política barcelonesa, aparece su firma junto a la de otros destacados intelectuales, escritores y políticos, tales como Lluís Nicolau d'Olwer, Amadeu Hurtado, David Ferrer, Pompeu Fabra, Ramon Peypoch..., en un manifiesto sobre la reorganización de *Acció Catalana*, formación política dirigida e integrada por intelectuales (Baras 1984). En esta ocasión, *Acció Catalana* y el *Partit Catalanista Republicà* crean *Acció Republicana de Catalunya*, firmándose el citado manifiesto el día 7 de marzo de 1933, de acuerdo con la información aparecida en *La Publicitat* (s.f. 1933b: 1).

En cuanto al ámbito literario, ya a finales de los años veinte se informa sobre la actuación de Avel·lí Artís i Balaguer como director teatral (s.f. 1927: 11); actividad en la que continuará durante las temporadas 1933 y 1934, apareciendo el polifacético autor como director de una de las compañías de teatro catalán que actuaban en los escenarios catalanes, en concreto en el Teatre Pompeia. La dirección teatral no era desconocida para el autor villafranquino, habiendo encontrado referencias a esta actividad por su parte con diversas compañías. Además y como ya se ha visto, durante los años escolares de sus hijos dirigió el cuadro escénico del ya mencionado colegio *Mossèn Cinto*. Posteriormente, durante su estancia en Ciudad de México, dirigirá el cuadro escénico del *Orfeó Català* (Manent 1976: 44).

Entre los meses de julio y agosto de 1933 publica en *Mirador* una serie de artículos relacionados con el mundo del teatro, encuadrados en el debate que se había

creado durante esos años sobre la problemática del teatro catalán. Son cinco entregas donde trata el problema y la tan mencionada crisis teatral (Artís i Balaguer 1933a: 5; 1933b: 5; 1933c: 5; 1933d: 5; 1933e: 5). Los temas que toca son los que cabe entender como recurrentes pero no exentos de relevancia en aquel contexto: los empresarios, los actores, el público.... En el artículo final da una serie de indicaciones o recomendaciones para recuperar el teatro catalán de su crisis, donde aboga, como también hará en un artículo posterior, por un mayor apoyo a la creación, proponiendo que actúen

vuit o deu companyies catalanes en els teatres que funcionen normalment a Barcelona, actuació la qual [...] crearia el públic apte per a fer-lo reviure. Un cop creat el públic es crearien automàtica i fatalment els autors i els comedians ambiciosos de conquistar-lo (Artís i Balaguer 1933e: 5).

También que los actores “assimilessin el sentit de la disciplina, la qual cosa fóra facilíssima així que es veiessin timonats per mans dures ensems que experts, i es trobessin que cada setmana, en esser dilluns, cobraven puntualment la nòmina” (Artís i Balaguer 1933e: 5).

Esta propuesta de subvención oficial fue “qüestionada per sectors diversos que no acabaven de veure'n la viabilitat, que consideraven que era una mesura massa provisòria i inadequada per als problemes de fons, o que en denunciaven l'arbitrarietat o l'incompliment de les expectatives oficials” (Casacuberta 2011: 59). Por ejemplo, un año antes Andreu Avel·lí Artís i Tomàs, aparte de informar de la renuncia de Josep Canals a “constituir-se, per ara, en empresari de la nostra escena, la qual cosa vol dir la liquidació total de la formació de Novetats” (Artís i Tomàs 1932: 5), “lamentà que la Generalitat s'hagués limitat a auxiliar les empreses privades en fallida i desconfià de la competència dels que havien de fer possible un teatre oficial” (Casacuberta 2011: 59-60).

Por último, en 1933, participa como jurado en la convocada publicada por el *Ateneu Igualadí de la Classe Obrera* (s.f. 1933c: 9). El concurso estaba dotado con un premio de quinientas pesetas para dramas o comedias en tres actos como mínimo y otro de doscientas pesetas para las de un solo acto.

En febrero de 1934, en un artículo publicado en *Mirador* (Artís i Balaguer 1934a:

7, 10) vuelve sobre el sempiterno tema de la crisis teatral. Aquí habla sobre la iniciativa del Conseller de Cultura de la Generalitat, Ventura Gassol i Rovira, de conceder una subvención de cincuenta mil pesetas y de crear un comité para realizar un estudio que busque solución al problema del teatro catalán⁵⁰. Avel·lí Artís i Balaguer critica la indiferencia de los empresarios y los actores. En dicho artículo plantea una serie de soluciones para la crisis. Si bien en segundo y tercer lugar propone la redacción de un reglamento de trabajo y toca otro tema muy relacionado con el mundo teatral de la época, discutido durante mucho tiempo: la creación de teatros municipales, asunto que parece interesarle especialmente, de acuerdo con la cita siguiente, y la creación de cuatro compañías teatrales, especializada cada una en un género:

una al gènere dramàtic; un parell, al de comèdia i una altra al sàinet o al gènere diguem-ne popular, o, si volen, inferior. Propugno també per la formació d'aquesta darrera perquè parteixo del principi que cap tendència no pot ésser negligida mentre sigui autòctona. No sabríem oblidat que Màntua i Roure han obtingut èxits efectius i populars que ni Pous i Pagès, ni Soldevila, ni Crehuet, no han aconseguit mai. I que el mateix Sagarra, quan ha arribat al centenar de representacions, ha estat perquè l'obra ha plagut més al públic dels diumenges a la tarda que al del dia de l'estrena. Fòra injust, per tant, marginar la sensibilitat d'un sector de públic que ara com ara, i per molt que ens dolgui, és l'únic capacitat per fer marxar normalment un negoci teatral. (Artís i Balaguer 1934a: 7).

En el verano de ese mismo año, como se recoge en las páginas del *Be Negre*, surge una polémica entre dramaturgos castellanos y catalanes, a partir de las críticas de los primeros al teatro catalán. Esta lista de autores, según el semanario *Be Negre* (s.f. 1934b: 3), estaría compuesta por los hermanos Quintero, Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, Moreno Torroba, Federico Romero, Pedro Muñoz Seca... Vinculado a estos ataques, a mediados de julio se rindió un homenaje a Avel·lí Artís i Balaguer y a Pejean, por la polémica con Federico Romero, uno de los impulsores de la *Sociedad General de Autores de España*, relacionada con su crítica a los autores que escribían en catalán (s.f. 1934c: 3).

Avel·lí Artís i Balaguer, durante la temporada de 1934-1935 aparece como director del Teatre Pompeia, local donde se estrenan bajo su dirección *Valentina* de C. Soldevila, *Mercuri i els metges* de J. F. Vidal, o *Don Juan de Terrassa* de J. Navarro Costabella.

⁵⁰ Véase M. Casacuberta (2011: 57).

2. 2. 5 La Guerra Civil.

Durante los meses previos al estallido de la guerra, el ambiente aparentaba tranquilidad, llegando a ser mitificado como el *oasis* (Manent 1991: 93-94). Todo ello se puede comprobar en la prensa de la época, en *La Veu de Catalunya*, *La Vanguardia* o *El Día Gráfico* (Benet 1976; Campillo 1994a). Durante la contienda, Avel·lí Artís i Balaguer sigue residiendo en Barcelona, ya que en estos momentos trabaja en *La Publicitat* (Passarell 1971), convertida desde 1922 en órgano de difusión de los ideales de *Acció Catalana*. Es el responsable del cierre, pero al tiempo, no abandona la redacción hasta el inicio de la tirada⁵¹, como recoge el hijo en sus memorias: “sovint a les cinc de la matinada, puix que, entre els bombardeigs⁵², les alarmes i les apagades d'electricitat, era habitual que hom fes el diari amb aquelles entorpiments” (Artís-Gener 1989 vol 1: 400-401). En otro momento comenta que

gairebé no sortia de la impremta, al carrer de Barberà; segons que vaig deduir, hi havia alguna nit de bombardeig aeri que ell havia fet el diari pràcticament tot sol, sense ningú més de la redacció i amb un elementalíssim equip humà d'impremta, en un local que treballava precàriament entre les llargues pauses del corrent elèctric tallat (Artís-Gener 1989: I, 106).

Los barceloneses no solo se tenían que preocupar de los bombardeos, sino también de la búsqueda de alimentos, ya que con lo que conseguían mediante las cartillas de racionamiento no era suficiente para su subsistencia. Así lo recuerda Silvia Mistral (seudónimo de Hortensia Blanch) en la entrevista que le realiza Enriqueta Tuñón dentro del proyecto del Archivo de la Palabra del *Instituto Nacional de Antropología e Historia* (INAH), México:

teníamos que hacer colas para conseguir tal o cual alimento. Había veces que había huevos, pero había veces que eran lentejas, las célebres lentejas de la República [...] aparte del racionamiento... que era muy escaso, que yo recuerdo que a veces antes de ir a trabajar acompañaba a mi madre a las colas de huevos, con un frío espantoso, para poder tener en vez de dos huevos, cuatro, o en vez de cuatro, seis, para poder tener un poquito más. A veces, como en la zona de

⁵¹ Era el encargado de la compaginación, por lo que recibía un sueldo de quinientas pesetas. También en esta época formó parte de la *Agrupació Professional de Periodistes*. Para conocer mejor esta asociación véase el artículo de Carles Singla Casellas (2000: 137-154).

⁵² Entre el 16 y 17 de marzo de 1938, la aviación italiana, por orden expresa de Mussolini, realizó sobre Barcelona los mayores bombardeos sobre una ciudad conocidos hasta el momento (con unas cifras de mil trescientos muertos y dos mil heridos). Durante el bombardeo del día 17 el edificio de la redacción de *La Publicitat* es dañado junto al edificio central del Servei de Biblioteques del Front, con un fondo de unos veinte mil ejemplares. Véanse E. Moradiellos (2001: 193); o Maria Campillo (1994b: 69, 71, 73-74).

San Andrés el campo está muy cerca, a veces los campesinos nos vendían alguna verdura, pero esto no estaba incluido en el racionamiento, que unas acelgas, que unas papas, patatas, que, que, qué sé yo, una lechuga. Entonces, también había un señor encima de mi casa que éste era empleado de la Generalidad y éste iba a la frontera y de vez en cuando nos traía lo que sí no podíamos casi conseguir en Barcelona, que era carne (Silvia Mistral 1998: 280-281).

Dentro del panorama revolucionario de la contienda civil, las instituciones de la Generalitat y en particular el Conseller de Cultura de la Generalitat, Ventura Gassol, inician la defensa de la cultura catalana con la ayuda de su homólogo en el Ayuntamiento de Barcelona. En relación al teatro se estimula la presencia de las compañías catalanas, la creación de una comisión de Teatro para mejorar su situación y la subvención de una temporada teatral, solución de urgencia, a través de un concurso (Foguet i Boreu 2001: 80-85).

En cuanto a las diferentes organizaciones y sindicatos, se van uniendo y creando sus diversas asociaciones relacionadas con el mundo de la cultura y en especial con el teatro. En ese espectro, el *POUM* crea la *Agrupació d'escriptors i Artistes Socials*, constituida en Barcelona a finales de julio de 1936 y donde se afiliaban escritores y artistas catalanes que tuvieran una mínima conciencia social. Con empresas de este cariz se intentaría adecuar los espectáculos teatrales “a les noves circumstàncies bèl·liques i orientar-los en un sentit decididament proletaritzant” (Foguet i Boreu 2000: 57).

En el manifiesto fundacional publicado en *Avant*, y posteriormente el 1 de agosto en la prensa barcelonesa (*Diari de Barcelona, La Rambla, La Humanitat...*), se hace un llamamiento al compromiso activo de todos los intelectuales que compartan unas mínimas inquietudes sociales, “perquè s’apleguessin en la lluita conjunta contra el feixisme i els contravalors que abrindava” (Foguet i Boreu 2000: 58).

Así Avel·lí Artís i Balaguer participó activamente en las instituciones literarias, adhiriéndose a diferentes instituciones culturales catalanas, como la *Comunidad Cultural Catalano-Balear* (s.f. 1936b: 5), colaborando en la lucha antifascista. Del mismo modo, forma parte de la *Agrupació d'Escriptors Catalans*⁵³ (a partir de ahora

⁵³ También se crea otra entidad que agrupa a los escritores en estos primeros momentos de la revolución: el *Grup Sindical d'Escriptors Catalans* cercano a la CNT. En *La Veu de Catalunya*, incautada por la CNT-AIT, aparece un artículo el 13 de diciembre de 1936 donde se habla del Comité Directivo de esta entidad, formado por Manuel i Romeu, Marc Benet, Anna Murià y Manuel Cruells; con las

AEC). La reunión fundacional de esta asociación, que nace el 7 de agosto de 1936 (Campillo 1994a: 17-214), se realiza en el recién incautado Palau Robert, tras la que se decide enviar una carta al Presidente de la Generalitat, “fent constar la seva adhesió a les institucions republicanes i, especialment, al govern de la Generalitat «autoritat màxima i representació del moviment popular que defensa la llibertat i l'esperit»” (Campillo 1994a: 61). Con estas palabras recordaba Anna Murià la institución, que era:

iniciativa [...] havia sortit de la famosa triada sabadellenca, Trabal-Oliver-Obiols, dins de l'Agrupació d'Escriptors Catalans, organisme sindical ugetista del qual formaven part la majoria dels nostres escriptors. Un menor nombre pertanyíem a la culturalment poc prestigiosa CNT, els que eren autors teatrals per força, perquè el teatre era feu dels cenetistes, i altres per motivació política: els indepentistes, [...], preferíem la tendència anarquitxant pel seu anticentralisme: allà havíem format el Grup Sindical d'Escriptors Catalans (A. Murià 1992: 33).

Aparecen como miembros de la comisión organizadora y fundadores: Francesc Trabal, Ramon Xuriguera, Mercè Rodoreda, Joan Oliver, Xavier Benguerel, Jeroni de Moragas y Joan Santamaria. En la prensa⁵⁴ se anuncia que “l'entitat de literats que provenen del «Club dels Novel·listes»⁵⁵ s'havia pronunciat a favor de l'ingrés sindical en la UGT” (s.f. 1936d: 3). El 3 de septiembre se celebra la asamblea general de la *AEC*, donde se aprueba la moción de entrada en la *UGT* y se eligen además el Comité Directivo y las Comisiones (Campillo 1994a: 64-65). En las pesquisas llevadas a cabo se ha encontrado la solicitud de ingreso en este sindicato, sin fecha, por parte de Avel·lí Artís i Balaguer pero no a través de la *AEC* sino de la *Agrupació Professional de Periodistes* (s.f. 1936e).

Los objetivos de la asociación, según el artículo de Josep Sol en *La Humanitat*, son la plena profesionalización de los escritores y, entre las tareas que le deben ser propias, la ordenación de la vida editorial catalana. En el artículo aparecido en *Treball*, anteriormente mencionado, bajo el título “L'Agrupació d'Escriptors Catalans estarà al costat del poble treballador”, se asientan las bases de la asociación:

L'Agrupació, d'acord amb el projecte d'estatus, que serà aprovat demà en l'as- adhesiones de Miquel Llor, Carme Montoriol, Josep Pous i Pagès, Victor Mora, Jaume Balus, Enric Lluells, Josep M. Murià... (s.f. 1936c: 4).

⁵⁴ También del mismo día en *La Humanitat* y *La Publicitat*.

⁵⁵ Club creado en enero del 36 bajo auspicios de Proa. Véase M. Brunet (1936: 1, 10), R. Tasis i Marca (1936: 6) y (s.f. 1936a).

semblea [...] serà integrada per novel·listes, poetes i assagistes [...] Una de les finalitats d'aquesta agrupació és aconseguir que d'ara endavant els seus afiliats siguin alliberats de l'explotació dels editors professionals burgesos. I per això han aconseguir que la Conselleria de Cultura de la Generalitat els encarregui d'organitzar les noves edicions, atenent les justes aspiracions dels treballadors intel·lectuals que es dediquen a la novel·la, a la poesia o a l'assaig. Com a delegat de la Generalitat, ha estat nomenat Francesc Trabal, un dels organitzadors de l'Agrupació [...] El propòsit dels organitzadors és que la nova Agrupació de caràcter professional s'adhereixi a la nostra Unió General de Treballadors. Si, com esperem, triomfa aquests criteris, nosaltres celebrarem molt la incorporació al moviment obrer de Catalunya d'una colla d'escriptors, entre els quals hi ha veritables valors de les lletres catalanes (s.f. 1936d: 3).

En diciembre se crea el *Comitè d'Edicions Catalanes*, de mayor espectro político, incluyendo, como ya se ha visto, sindicatos como *UGT* y *CNT*. En enero de 1937 se convertirá en *Comissió de les Lletres Catalanes*, que posteriormente incluirá al mundo editorial, ya que tenía como cometido de ayudar a los escritores. En septiembre se crea el *Institut de les Lletres Catalanes*, que más adelante —para evitar confusiones con el *Institut d'Estudis Catalans*— se denomina *Institució de les Lletres Catalanes* (a partir de ahora *ILC*) (Manent 1986: 25; Campillo 1999; Campillo y Reus 2007).

En diciembre de 1937 el escritor sufre un nuevo revés familiar, la muerte en el Frente de Aragón, en la Batalla del Ebro, de su hijo pequeño, Raimon (Artís-Gener 1991: II, 28-43; s.f. 1937: 4). Unos meses antes, se había reunido por última vez toda la familia, con motivo de una visita de éste y de Tisner. Así recordaba Avel·lí Artís-Gener esta reunión en el restaurante Baviera de la Rambla, y especialmente la buena sintonía que había entre padre e hijos:

Cultivàvem entre tots sis una mena de llenguatge xifrat, no gens entenedor per a la gent aliena [...] i ens fèiem uns liberals tips de riure: hi havia persones que ens guaitaven amb astorament i a nosaltres ens divertia enormement la manifestació de sorpresa i entràvem en un cercle viciós de rialles forassenyades (Artís-Gener 1989: I, 404).

La muerte de Raimon provoca en su hija mayor, Glòria —que había hecho las funciones de madre con su hermano menor—, una especial aflicción:

la qual cosa a mi em feia pensar [habla Avel·lí] que la bala que foradà el cervell del petit havia fet forat també en el cervell de la gran. El cert és que la pobra noia retornà, psicològicament, a la infantesa. Clar: tenia vint-i-vuit anys i es creia ser una nena de sis o set (Bladé i Desumvila 1993: 176).

Tras la consulta con el doctor Emili Mira i López, psiquiatra, van a decidir que la mejor solución es su marcha al campo, a la montaña, alejada del ambiente que se vivía en Barcelona y en su casa, lejos de la guerra. Se traslada al Montseny a casa de unos amigos para recuperarse, cerca del sanatorio de Sant Marçal (Vallverdú 1996: 13), donde en aquellos momentos estaba ingresado su hermano Arcadi, convaleciente por una herida grave. Rosa acompañará a su hermana mayor hasta su vuelta en el otoño de 1938 a Barcelona, donde permanecerá junto a su padre hasta el final de la guerra.

En enero de 1938 forma parte del jurado del *Premi del Teatre Català de la Comèdia*, dada la inminente inauguración de la temporada, que “no compliría la seva missió si es limités a la reposició d'obres clàssiques o de repertori. És necessari que constitueixi un estímul i un instrument per a la creació i representació de noves obres teatrals” (Campillo 1994a: 288; Decreto 1938), dotado con cinco mil pesetas. El jurado estaba integrado además por Cèsar August Jordana, Enric Jiménez, Domènec Guansé y Xavier Benguerel. Se concede el galardón a la obra *La fam* de Joan Oliver (s.f. 1938a: 6)⁵⁶; se sugiere una distinción (con premio en metálico) para las obras *En Garet a l'enramada* de Joaquim Ruyra, *Cèsar i Angèlica* de J. Navarro Costabella y *Cada dia* de Andreu A. Artís; y se recomienda para su representación *L'ofrena de la sang* de Iu Pons; *Poema de Nadal* de Lluís Capdevila⁵⁷; *A mercè del vent* de Claudi Muntanya; *Rosa i Teresa* de Lluís Millet-Nogués; *La implacable justícia* de S. Vilaclara y *Ja ha passat el perill* de Josep Cases.

En mayo Avel·lí Artís i Balaguer participa en una de las actividades del *AEC*, en el ciclo de conferencias radiofónicas. En un principio se trataba de intervenciones periódicas (semanales, aproximadamente) sobre un tema relacionado, siempre, con la actualidad: la posición de los escritores, la renovación de las concepciones culturales, etc. Entre septiembre y octubre de 1936 colaboran en esas retransmisiones autores como C.A. Jordana, Josep Pous i Pagès, Francesc Trabal, Ramon Xuriguera, Jaume Terrades, Josep M. Francès o Mercè Rodoreda, quien habla sobre el papel

⁵⁶ Se presentan muchas obras, algunas de las cuales ya habían optado a los premios oficiales de la Generalitat del 36 y del 37.

⁵⁷ Sobre la representación de esta obra, Avel·lí Artís i Balaguer realiza una crítica en la revista *Mèridia* (Artís i Balaguer 1938b: 7). Es una obra que no ha sido bien acogida por el público desde la primera representación, desgranando las posibles causas en su artículo. Por ejemplo, esgrime la del montaje, la dirección artística que no es como él se la había imaginado en su lectura, mientras que la interpretación de los actores le pareció buena, etc.; véase también s.f. 1938b: 6.

de la mujer en la revolución (Campillo 1994c: 54). A partir de diciembre, las intervenciones radiofónicas de los escritores se amplían, siguiendo un plan de emisiones ambicioso, como dice M. Campillo, propuesto por el AEC a la Direcció General de Radiodifusió. Según recoge M. Campillo de las notas de la programación y la correspondencia entre Lluís Montanyà, secretario de AEC, y el director de Radiodifusió, Josep Fontbernat, esta planificación queda establecida en cinco sesiones de formato fijo cada semana. Sus materias y títulos serían los siguientes: *L'escriptor i el moment actual* (lunes), *Lletres i arts* (miércoles), *Un conte inèdit* (jueves), *Poemes inèdits* (sábado) y *Crònica* (domingo)⁵⁸.

En la Diada del Llibre⁵⁹ organizada por la ILC, Avel·lí Artís i Balaguer participa en dos emisiones radiofónicas: el día 5 de junio y el día 12 de junio (Radio Barcelona 2008; Arbués 2001: 218-300; Figueres i Artigues 2005: 113-160)⁶⁰, posteriormente publicada en *La Publicitat*, “El llibre, instrument d’evolució i alliberament” (s.f.1938c: 3).

A finales de 1938, Avel·lí Artís i Balaguer se presenta al Premi Iglésias de teatro organizado por la Generalitat. Concorre con *Marina*, título que no se ha localizado, y con *El nostre pa de cada dia*, obra que se conserva en el *Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona* (Foguet i Boreu 2007: 199); esta segunda obra es una nueva versión de una anterior obra, *Tant se val!*. La convocatoria resultará desierta (Campillo 1994a: 287-288).

El Jurado del premio estaba presidido por Carles Riba; los vocales fueron Francesc Curet y Joan Oller i Rabassa; y como vocal suplente, Ferran Soldevila. Se adjudica el premio a *Capvespre* de Joan Escofet y Armand Blanc, que ya habían colaborado anteriormente, por dos votos contra uno obtenido por *Marta* de Josep Navarro Costabella. También se habían presentado Ramon Vinyes, Ambrosi Carrion y Josep Gimeno i Navarro, entre otros. El comentarista de la revista *Meridià* apunta

⁵⁸ M. Campillo (1994a: 67) localizó estas notas de programación (incompletas) y la correspondencia (también incompleta) entre Montanyà y Fontbernat en el *Archivo Histórico Nacional de Salamanca, Sección Guerra Civil*, legajo 276 del fondo *Generalitat*, expedientes 2,3,5 i 6.

⁵⁹ Celebrada entre el 13 y el 19 de junio de 1938.

⁶⁰ En los guiones conservados aparecen dos retransmisiones: *Marina* (23 de julio de 1936) y *No és mai tard si el cor és jove* (29 de julio de 1936). En 1935 hay otras emisiones de obras de Avel·lí Artís i Balaguer en Radio Asociación (293.5 m. 1.022 kc), por ejemplo *L’eterna qüestió* (s.f. 1935a: 11) o *Isabel Cortès, Vda. de Pujol* (s.f. 1935b: 12).

que la obra premiada, *Capvespre* “es tracta, segons ens diuen, d’un esbós dramàtic d’ambient actual, en el qual es reflecteix l’emoció i el patetisme de la nostra guerra” (s.f. 1939b: 7). Pero en una nota de la Generalitat aparecida en prensa sobre el premio, se menciona una obra de su sobrino Andrés Avel·lí (Sempronio), *Cada dia*, recogiendo además que Avel·lí Artís i Balaguer era miembro del jurado (s.f. 1938a: 6). En esa misma revista participa con comentarios de dietarios de campaña, “La petita història de la guerra” (Artís i Balaguer 1938d: 2).

A finales de octubre participa nuevamente, como ocurrió en la década de los años diez, en otro colectivo de dramaturgos: la *Associació d’Autors de Teatre Català* (a partir de ahora *AATC*), siendo elegido presidente. Esta asociación nace de la necesidad de reivindicar los intereses profesionales. La sección “Escenaris” del diario *La Humanitat* informa de la disposición de los autores “a treballar conjuntament, vist el tracte desconsiderat que havien patit des de el 19 de juliol” (Foguet i Boreu 1998: 64), para “reclamar aquells drets i complir aquells deures que al judici llur siguin s’absoluta necessitat”⁶¹. En el artículo aparecido en el periódico *La Publicitat*, que consideraba que esta asociación debía de velar por la defensa de los intereses de los autores, se señala que: “no sols en un sentit purament material, sinó també, i potser preferentment, des d’un punt de mira espiritual, actualment massa descurats pels qui han vingut a substituir els antics empresaris” (s.f. 1938f: 2).

Como dice F. Foguet i Boreu, esta asociación se encarga, tal como indica este rotativo, de “una tasca continuada, per tal de fer-la eficient a profit d’un teatre digne i en el qual els autors del país hi siguin considerats amb les prerrogatives que saben ganyar-se amb un labor persistent i patriòtica, la qual sembla que hi ha interès a donar per oblidada” (s.f. 1938f: 2).

La *AATC* se sitúa en un ámbito “suprasindical”⁶² y, al amparo “oficial” de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya, “naixia amb la intenció de resoldre la problemàtica dels autors de literatura dramàtica i d’assumir la seua responsabilitat com a integrants de la professió teatral” (Foguet i Boreu 1998: 64).

⁶¹ Véase s.f. (1938d: 4; 1938g: 4; 1938h: 5; 1939a: 1).

⁶² Recuérdese que durante la Guerra Civil todos los trabajadores debían de estar afiliados a un sindicato; en el caso de nuestro autor, como ya se ha indicado, se afilió a la *UGT*.

En un artículo en *Meridià* (Artís i Balaguer 1938b: 3), Avel·lí Artís i Balaguer se adhiere con entusiasmo a la propuesta y habla de los propósitos de dicha asociación que iban, como refleja F. Foguet i Boreu:

des de la voluntat d'intervenir en les qüestions teatrals catalanes i controlar-les, fins a l'aplegament del nucli d'escriptors en actiu que s'erigien en continuadors de la tradició dramàtica (integrada per Francesc Soler, Àngel Guimerà, Ignasi Iglésias, Santiago Rusiñol...), i la selecció, la revisió i la reivindicació, primer, de la dramaturgia posterior –la de les tres darreres dècades–, amb l'objectiu que figurés en el repertori de les companyies, i, després, dels nous autors que s'havien mantingut fidels a Catalunya (Foguet i Boreu 1998: 64).

El autor villafranquino trata irónicamente sobre los derechos de la propiedad intelectual, por la que los autores cobraban cada mes

una quantitat aproximada a la que percep cada dia la camarada que té cura del wàter d'un teatre o el més modest dels funcionaris de l'organisme que li administra l'esmentada propietat, per al manteniment dels quals –tot s'ha encarat tant!– li és retingut un vint per cent més del que se li retenia abans de la revolta, o sigui la quarta part d'allò que paguen els teatres i les entitats particulars que paguen, d'acord amb unes tarifes que ja regien deu anys enrera (Artís i Balaguer 1938c: 3).

En los Estatutos, aprobados en la asamblea general celebrada en Barcelona el 25 de octubre, se hacen constar los objetivos de la *AATC*:

- a) Acoblar els escriptors i compositors teatrals en llengua catalana.
- b) Procurar llur millorament social i material.
- c) Protegir i defensar, en tots els ordres, els interessos dels autors associats.
- d) Establir relacions amb les entitats similars de la resta de la República i de l'estranger.
- e) Fomentar el Teatre Català i vetllar per la seva dignificació i esplendor.
- f) Propagar-lo i defensar-lo dins i fora de Catalunya (AATC 1938)⁶³.

La *AATC* se declaraba al margen de toda tendencia política, pero como aprecia F. Foguet i Boreu, “havia de proscriure dels seus rengles els autors que, amb les seues obres o els seus actes, atemptessin «contra l'esperit nacional de Catalunya»” (Foguet i Boreu 1998: 64). Institucionalmente fue bien recibida y reconocida por el *ILC*, la *Institució del Teatre* –con su director Joan Alavedra a la cabeza– o por la misma Conselleria de Cultura. Esta última le concedió una subvención inicial para los primeros gastos de instalación de sus oficinas.

⁶³ El documento se encuentra depositado en el *Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona*. Como informa F. Foguet i Boreu (1998) la asociación fue domiciliada en el edificio de la *Institució del Teatre* de la Generalitat de Catalunya (carrer d'Elisabets, 12).

Atendiendo a esa intención de “Fomentar el Teatre Català”, se produce una reunión con el Conseller de Cultura, Carles Pi i Sunyer, donde surge la idea de que la *AATC* intervenga en las “directrius de la propera campanya del Teatre Català de la Comèdia” (Foguet i Boreu 1998: 65; 2011: 60; Masdeu 1938: 2).

En una entrevista en el diario *La Humanitat*, Avel·lí Artís i Balaguer, como presidente, insiste en la desvalorización de los autores teatrales a la que había conducido la revolución: “... ens hem vist arraconats com si fóssim una nosa, quan és un fet incontrastable que som, uns amb més i altres amb menys fortuna, els que hem mantingut la literatura dramàtica del país durant un bon quart de segle” (s.f. 1938i: 3).

El consejo directivo, constituido por autores de diversa índole, lo componen junto a nuestro autor Ramon Vinyes, Francesc R. Oliva, Salvador Bonavia, Josep M. Francès, Lluís Millà, Agustí Collado, Josep Navarro i Costabella y Josep Gimeno i Navarro. Así mismo la nueva asociación genera reticencias y reacciones contrarias, principalmente desde sectores, como cita F. Foguet i Boreu, que “remenaven les cireres” (s.f. 1938e: 670). Pero también había voces como la de Simó Armengol, desde *Treball* (Armengol 1938: 5), como recoge F. Foguet i Boreu,

emfasitzava la transcendència de l'entitat en la marxa del teatre català i ratificava l'opinió de [Domènec] Guansé sobre la l'actuació pèssima del teatre oficial, que, si continuava amb la mateixa dinàmica, no dubtava que aviat caldria «enterrar-lo». Al seu parer, calia «mobilitzar totes les forces de reserva, tant en l'aspecte d'actuació com en el d'orientació» i, prioritàriament, els autors (Foguet i Boreu 1998: 65).

2. 2. 6. El exilio.

2. 2. 6. a. Camino al exilio.

La fecha de la partida de Avel·lí Artís i Balaguer de Barcelona hacia el exilio⁶⁴

⁶⁴ Como indica F. Caudet (2005: 275-276) un grupo de analistas chilenos que realizó un estudio sobre los efectos del exilio en la salud mental, de diversos grupos de exiliados latinoamericanos, llegó a estas conclusiones:

El exilio nunca es el cumplimiento de un deseo, sino más bien una decisión forzosa. Es una interrupción brutal de la historia personal. Familia, amigos, trabajo y funciones sociales, se quedan atrás, así como los elementos primordiales de la «identidad» nacional (costumbres, formas de vida, etc.)

El exilio es un trasplante brutal; es el inicio de un periodo de duelo, que se origina al perder el sentido de pertenencia social e institucional. Lleva consigo una crisis de identidad y un sentimiento de culpa, que en muchos casos impide la adaptación al nuevo país.

Respecto al itinerario seguido por los exiliados catalanes y, por tanto, por el propio Avel·lí Artís i Balaguer, siguiendo los pasos que a partir de este punto se siguen en este último apartado de este capítulo, cabe contextualizarlos en la visión de conjunto facilitada por M. Pessarodona, quien cuenta

es confusa, pues durante la investigación se han encontrado referencias a dos días, el 24 o 25 de enero de 1939. Pero analizando todas las referencias, como ahora se verá, y con el dato que el autor da en una carta que envía a su hijo un mes después⁶⁵ y, así mismo, el testimonio de Rosa Artís en la entrevista a L. Cistaré (1986: 19), se puede conjeturar que su salida se produce el 25 de enero. En la carta anteriormente citada, narra así su periplo de Barcelona hasta Girona⁶⁶:

quan des de Barcelona ja se sentien les detonacions de l'artilleria facciosa, sortíem en un camió la Rosa i jo, era dimecres. La Lola havia sortit el dilluns a la tarda, amb la Geno (la dona d'en Vives), en un autocar disposat per elements del S.I.M. La Rosa i jo ens incorporàrem a unes expedicions a càrrec de la Conselleria de Cultura, de la Generalitat, i sort vam tenir de recórrer-hi...

L'Arcadi es quedà a Barcelona, perquè feia un mes que treballava al Servei de Menjadors Infants, de la Conselleria d'Economia, i no volgué fugir fins que ho fessin els seus companys d'oficina, entre els quals hi havia el seu cap immediat (un tal/ Villarrúbies —no sé si el coneixes), una tal Maria Pou i en Cluselles.

La decisió d'escapar fou sobtada que no hi hagué temps material d'avisar la Glòria, que seguia a Sant Marçal. Vaig fer-me la il·lusió de poder anar-la a recollir des de Girona, on em pensava que residiríem, almenys, un parell o tres de dies⁶⁷.

En sus conversaciones con A. Bladé i Desumvila, el autor cuenta los intentos frustrados de recoger a su hija mayor:

Al final, [...], els esdeveniments van precipitar-se i davant l'evidència vaig fer totes les gestions imaginables per tal de trobar un automòbil i anar al Montseny a cercar la noia. No va ser possible. Ni els crits a les portes de les conselleries, ni els precís ni els insults als meus propis correligionaris que tenien alts càrrecs i disposaven de cotxes no van donar cap. Resultat. Ni tan sols em quedava el recurs d'anar a peu al Montseny perquè això, a la darrera hora, no m'hauria servit tampoc de res (Bladé i Desumvila 1993: 177)⁶⁸.

con el protagonismo del autor en determinados momentos (Pessarrodona 2010: 44, 100, 152, 205, 261); para conocer mejor sobre este periodo y el de la Guerra Civil se cuenta con el testimonio directo de C. Pi i Sunyer (1977, 1986).

65 Artís i Balaguer, Avel·lí (Toulouse, 24 de febrer de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549.

66 El día 22 de enero el Presidente del Consejo de Ministros y Ministro de Defensa, Juan Negrín, ordena la evacuación de la capital, que en aquellos momentos finales de la guerra era Barcelona, de todo el aparato administrativo gubernamental y su ubicación provisional en distintos puntos de Girona. En las memorias de su hijo Avel·lí Artís-Gener (1989: I, 37) insinúa que tuvieron que dejar todo en la casa y destaca cómo fue el triste final:

saquejat per uns energúmens abrandats de fe sagrada, que van llançar pels balcons els llibres, els quadres, els fòtils i tots els mobles dels temibles rojos separatistes (sembla que el testimoniatge d'un veï-animeta va ser definitiu), tot cremat en una foguera simbòlica i efectiva a parts iguals, al bell mig de la placeta que forma la cruïlla dels carrers de Rocafort i de Tamarit.

67 Artís i Balaguer, Avel·lí (Toulouse, 24 de febrer de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549.

68 Glòria Artís morirà al poco tiempo, supuestamente en Sant Marçal, pero todo está rodeado de incertidumbre, ya que los datos con que se cuenta no concretan nada. Primero y por orden cronológico, en una carta que Avel·lí Artís i Balaguer envía desde Saltillo a su hijo Avel·lí, en esos momentos no

El grupo de intelectuales catalanes que salieron con ayuda de la Conselleria de Cultura y de la *ILC* marchará en tres expediciones, una primera el día 23 en el Bibliobús, que recorría el frente, y otras dos el 24 y 25 en un camión que conducía Pau Vila.

M. Joseph i Mayol en su obra *Opus IV* (1974) narra cómo se vivieron los días previos a la evacuación de Barcelona y cómo se preparó el Bibliobús:

Amb taulons que trobàrem a garatge havíem improvisat uns bancs al llarg del vehicle per acomodar-nos. La manca d'espai obligà a prescindir d'algunes malletes que els expedicionaris havien preparat per al viatge; les que carregàrem serviren de seient on s'acomodaren els qui no cabien en els bancs, prescindint de tota comoditat. Emplenàrem el tanc de gasolina; volíem endur-nos uns bidons de reserva, però pensant-ho millor desistírem de fer-ho. Les disponibilitats del preciós líquid eren escassíssimes i calia deixar-ne una quantitat suficient per al camió que quedava a disposició dels amics que no havien estat avisats a temps, perquè poguessin sortir més tard o l'endemà (Joseph i Mayol 1974: 31).

El Bibliobús sale el día 23; en el viajaban catorce personas, además del chófer: Francesc Tratal y su mujer Antoniette des Bordesville, su hermano Josep Maria Tratal y su madre, Emília Benessat; Joan Oliver y su mujer, Conxita Sallarès; Mercè Rodoreda y Armand Obiols; Lluís Montanyà; Cèsar August Jordana, junto a su mujer Aurora Benet y sus hijos, Joan y Núria; y Miquel Joseph i Mayol. Como indican los editores del texto de M. Joseph, pertenecían al “núcli dur” de la *ILC* (Joseph i Mayol 2008: 45).

El día 24, en el camión del *Servei d'Assistència Social*, parten las siguiente personas: Pau Vila, Ramon Vinyes, Xavier Benguerel y su mujer, Domènec Guansé, Sebastià Gasch, Alfons Maseras, Josep Roure Torrent y un familiar, Magí Murià, su mujer y sus dos hijos, Anna y Jordi, mientras que sus otros dos hijos están en el frente (Joseph i Mayol 2008: 53). Hay más referencias al respecto en Josep Maria Francès (1962), Domènec Guansé (1939), Anna Murià o Magí Murià (2002). En una podíam notificarle la trágica noticia que él todavía no conocía. Aun no había recibido la carta de sus amigos conociendo el estado y paradero de su hija—menciona los nombres de Vilalta y Mitjans—. En ella celebra la idea de su hijo de enviar dinero a Barcelona, pero le advierte primero que se asegure de que no se produzcan “pérdidas” [Artís i Balaguer, Avel·lí (Saltillo, 10 de octubre de 1939): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549]. En una carta de Avel·lí Artís-Gener a Francesc Curet confirma que su hermana murió en el manicomio [Artís-Gener, Avel·lí (Ciutat de Mèxic, 11 de febrer de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549].

carta de Josep Pous i Pagès a Carles Pi i Sunyer (sin fecha) se da la noticia de que este grupo fue trasladado a Girona, en vez de Bescanó, que debía ser su destino, ya que tenía que volver a Barcelona para recoger el último grupo de intelectuales que aún quedaba en la ciudad.

A “dos quart de vuit” (Joseph i Mayol 2008: 60; Francès 1962: 843) sale de Barcelona el camión que traslada a Avel·lí Artís i Balaguer hacia su exilio, junto a Dolors Peris y su hija Rosa, Josep Maria Francès con su mujer y dos hijos, y el funcionario del Departament de Cultura, Lluís Bransuela. Josep Maria Francès narraba así la salida de Barcelona:

Salimos del Palau Robert a las ocho y media. La mañana es espléndida. El frío, moderado. Nos molestan un poco nuestras ropas hipertrofiadas pero no tenemos donde dejarlas. Veos por última vez el Cinco de Oros y la República de Viladomat. Hacemos rumbo al norte por San Andrés. La gente, en las calles, nos mira con curiosidad no exenta de envidia por parte de algunos. Hay quien nos saluda con el puño cerrado y quien nos saca la lengua con sarcasmo. No vemos nada ni a nadie. Es doloroso cortar así el cordón umbilical que nos une a la madre Barcelona. Y ninguno de nosotros sospecha la duración que va a tener el éxodo.

Al perder de vista las últimas barriadas de la ciudad, todos nos miramos afligidos. Un desconocido que viene con el cargamento humano, –treinta personas por lo menos-- resume lo que llevamos en el alma con la clásica frase estoica de los milicianos:

- ¡MALA SUERTE! (Francès 1962: 843).

Llegan al mediodía a Girona, así lo recuerda Magí Murià:

Es despenja d'un camió, acabat d'arribar, l'Avel·lí Artís, seguit de la família i d'un nombre imposat de maletes, farcells, paquets, capses i bagul enorme. Aquest bagul ha estat la distracció del nostre esperit, entristit, durant una horeta llarga; en el curs de la nit, almenys l'ha obert i tancat vint vegades! Mai no estava prou bé i era obra de titans tancar-lo i lligar-lo amb unes cordes primes, velles i afegides; calia pujar-hi damunt; bolcar-lo, prémer i ca...! no en sortien. De tant en tant, l'Artís abandonava l'obra i, desolat, s'acostava als grups a explicar les raons que tenia per a disgustar-se amb aquella tasca. (M. Murià 2002: 80).

Como ya se ha mencionado, en Girona coinciden con el resto de intelectuales catalanes que han ido partiendo los días previos. Como narra Ramon Vinyes en su *Dietari de Tolosa*, él salió de la Ciudad Condal el 24 de enero e indica que al día siguiente en Girona se encuentra con algunos otros escritores, entre ellos Avel·lí Artís i Balaguer o Alfons Maseras (Lledó 2000: 20); otras referencias las encontramos en las memorias de J. Pous i Pagès (2002: 63-65) o X. Berenguel (1971: 281-290),

como también en un artículo de Anna Murià donde habla de cómo y cuándo algunos escritores catalanes iniciaron la evacuación de Barcelona:

La nit del 22 al 23 de gener del 1939 sortiren de Barcelona, en un cotxe de la Generalitat, Carles Riba amb la família i Josep Pous i Pagès. El 23 a la tarda, de davant d'aquella casa de la Rambla de Catalunya [sede de la Institució de les Lletres Catalanes] sortia el bibliobús que havia fet el servei de les Biblioteques del Front amb Francesc Trabal, Mercè Rodoreda, Armand Obiols, Joan Oliver i potser algú altre, per dur-los, sols o amb llurs famílies, camí de la frontera. Restàrem la mecanògrafa i jo per comunicar als escriptors que demanessin ajut el que havien de fer per fugir. L'endemà al matí un camió de càrrega s'emportà des de la Conselleria de Cultura un grup de dotze: Alfons Maseras, Pau Vila, jo, la meva família i no recordo qui més... (A. Murià 1992: 34).

El día 26 se pone de nuevo en marcha todo el grupo de intelectuales camino de Olot. En las memorias de M. Joseph i Mayol se narra un contratiempo en el viaje, ya que Avel·lí Artís i Balaguer no quería desprenderse de sus pertenencias, negándose a viajar sin ellas (Joseph i Mayol 1974: 41). Este retraso, más el avance de las tropas franquistas, había provocado un nuevo desplazamiento de las distintas administraciones de la República, por lo que se tuvieron que elegir nuevos destinos, descartando los anteriormente previstos.

Según diversos testimonios, el grupo de intelectuales irá engrosando su número, hasta reunir a todos aquellos alrededor del día 27 en el Mas Perxés de la Agullana, donde esperan la orden de cruzar la frontera francesa a la Catalunya Nord. En las memorias de Antoni Rovira i Virgili (1976) se narra cómo fueron aquellos días y cómo tuvieron que subsistir. En el viaje al Mas desde Bescanó, los intelectuales deciden realizar una colectivización de todos los alimentos que habían podido sacar en la huida, siendo un fallido “assaig col·lectivista” por los recelos de unos y otros a la hora de entregar los alimentos; y gracias a la ayuda de Ramon Sanahuja que entrega “un feix de bacallà i un gran sac de mongetes” (Rovira i Virgili 1976: 111) consiguen llegar. Aun así, debido a la escasa cantidad de alimentos, compran “un vedell, un porc i un xai” (Rovira i Virgili 1976: 112), además de gallinas del Mas. También el ayuntamiento de la Agullana les hará entrega de pan.

La tranquilidad de la estancia se ve alterada con la llegada de unas ochenta familias, según estimaciones de Antoni Rovira i Virgili, quién lo recuerda así:

La invasió de Can Perxers per les colles de polítics i funcionaris porta una cosa

pitjor que l'escassetat de la minestra. Una aire de tragèdia entra amb els nou vinguts. La majoria d'aquests duen escrita a la faç la desolació del cataclisme. El drama intern es reflecteix als esguards, es marca als llavis, i ratlla el front i les galtes amb solcs negrosos (Rovira i Virgili 1976: 112)⁶⁹.

En la citada masía se celebra la última reunión de la *ILC*, en cuya acta (Pons 1998: 147-148) se dan varios nombres de escritores catalanes a quienes dicha institución estaba ofreciendo ayuda. Entre los nombres que citan se encuentran los de Ramon Vinyes, Sebastià Gasch, Domènec Guansé, Feliu Elias y Avel·lí Artís i Balaguer, junto al de su hija Rosa.

En la documentación de la *ILC* se puede comprobar que desde un principio se advierte la necesidad de preservar la lengua y la cultura catalana, apoyándose en las instituciones ya existentes. Un reflejo de esta preocupación se puede confirmar en una conversación que recoge Antoni Rovira i Virgili con Carles Pi i Sunyer, donde este último le comenta su entrevista con Juan Negrín:

De primer el meu amic li parlà de la conveniència d'establir a l'estranger algunes institucions culturals de la Generalitat, dins les quals podrien seguir actuant un bon nombre d'escriptors i artistes postres. La contesta del cap de govern espanyol va ésser cortesa, però negativa.
- La guerra continua —va declarar—, i necessitem tots els diners, especialment les divises, per a la guerra (Rovira i Virgili 1976: 125).

Rápidamente las autoridades culturales catalanas se movilizaron para ayudar a los intelectuales catalanes. Una de las primeras iniciativas fue, durante el invierno-primavera de 1939, la de la *ILC*, dirigida por Carles Pi i Sunyer, Conseller de Cultura de facto, interviniendo en la organización de las residencias para intelectuales, el reforzamiento de las relaciones internacionales (PEN Clubs, enlaces y delegaciones en América, etc.), etc. También Antoni M. Sbert crea en octubre de ese mismo año la *Fundación Ramon Llull* en París, desde donde coordinaría toda la infraestructura de ayuda a los intelectuales y promovería las manifestaciones culturales en la diáspora. Carles Pi i Sunyer, desde Londres, diseña un nuevo esquema que hiciera compatible la actuación de todos los núcleos culturales del exilio con la nueva organización política y cultural que se dibujaba desde París (Vilanova i Vila-Adabal 2000: 123-127; Bosch 2000: 43-47), el *Consell Nacional de Catalunya*. Pero de todas estas iniciati-

⁶⁹ Véase también la referencia a Teresa Rovira sobre la estancia en Mas Prexés, J. M Figueres (1994b: 92).

vas no se beneficiaría nuestro autor, ya que pronto iniciaría su camino hacia México (Vilanova i Vidal-Adabal 2000: 123-127). Con todo, en las memorias de Carles Pi i Sunyer, se hace referencia a que junto a Jaume Serra i Hunter y Josep. M. Francès crean “un projecte i pressupost d'un periòdic o revista per a la qual comptaven ja amb les degudes col·laboracions” (Pi i Sunyer 2000: 146).

2. 2. 6. b. Tolosa de Llenguadoc

El grupo cruzará la frontera el 31 de enero y llegará a Tolosa el 3 de febrero (Lladó 2000: 20), donde Avel·lí Artís i Balaguer, con el resto de intelectuales, se instalará en la Caserna de los *Sapeurs-Pompiers*⁷⁰, en Saint Lauren⁷¹. En cuanto a su hijo mayor, Avel·lí Artís-Gener, y Pere Calders, tras cruzar la frontera con sus unidades, una vez superado el Coll de Ares, ingresan en el campo de concentración de Prats de Molló⁷², primer pueblo que se encuentra en territorio francés. Artur Bladé i 70 Tisner en sus memorias la recuerda así:

Hi va haver un moment que a l'antiga caserna dels *Sapeurs-Pompiers*, desafectada aleshores, hi havia allotjada una brillant munió de lletraferits, sobretot, més dibuixants, escultors, músics, catedràtics, historiadors, periodistes, advocats, metges (la representació més selecta del pensament creador de Catalunya), que miraven de refer llurs vides al costat dels familiars que havien pogut sortir del país i afegir-se al forçat vagabundeig. Menjàvem al restaurant universitari i en l'enorme taulada, que congregava tota mena de gent notable, abundaven els mots d'enginy, les indirectes, les diatribes i, ben sovint, els exabruptes, (Artís-Gener 1991: II, 159-160).

71 Posteriormente recibe el nombre de Residencia Ramon Llull o Caserna del Canal, como recuerda Carles Pi i Sunyer en sus memorias (2000: 48).

72 Para conocer mejor las condiciones que vivieron los soldados republicanos en los campos de concentración en los primeros meses de su exilio podemos contar con diversas fuentes, pero destacaremos una que, por estar relacionadas con el autor interesa en mayor medida, la de Tisner, el cual, en diferentes capítulos de sus memorias, habla de las condiciones del campo de Prats de Molló y cómo era su día a día:

El «camp de concentració» era una vella vinya a la riba del Tec, amb la barba mal afaitada dels ceps que miraven de respirar a través de la capa de neu. Havien resseguit tot el perímetre amb rinxols de filferro de pues i soldats senegalesos, els quals, per un afany de revenja ple de sentit comú, no menystenien l'ocasió de manifestar llur presència davant uns blancs, exponents d'opressió, i exercien damunt aquella massa desfeta una autoritat irracional que tenia unes arrels profundíssimes. [...] El cos de guàrdia venia cada matí en un camió militar i amb el mateix vehicle se'n tornaven els rellevats. També duïen amb un camió de caixa uns talls de carn bullida, damunt la qual hi havia els dos soldats que la distribuïen. La llançaven al mig de la rotllana afamegada i entre nosaltres ens barallàvem com uns imbècils perduts, i discutíem respecte a la mida de la ració que un altre havia arreplegat... (Artís-Gener 1991: III, 11-12).

O unas páginas más adelante, en el capítulo *Tracte infrahumà*, recoge el trato que recibían en el campo:

Els dies feien més o menys de bon passar, però les nits al ras eren sinistres. L'única solució consistia a fer una piràmide humana i rellevar-nos per torn, cada cop més a l'exterior. L'esperança de retornar al fons de la pila del greix et feia resistir el tremolor, l'espètec de dents de quan eres a la part de fora.

Una de les fronteres del camp —la més llarga— la feia el riu Tec. Hi havia doble barratge de filferro, un a l'est i l'altre a l'oest, i anava per la meitat del corrent. En la nostra part, la que corresponia a la vinya, hi havia tot el servei sanitari disponible: el riu. Anàvem de cos asseguts a la gatxoneta damunt els còdols i recomanàvem que tothom se servís de la banda est —el corrent anava de ponent a llevant— per tal de poder-nos banyar a fragments molt petits (que mai no havíem tingut una discreció tan accentuada en aquest sentit) o beure aigua neta.

Digeríem la carn en petits cercles fabricats per les afinitats i l'amistat, entre una conversa fatalment cansada, sense cap espuma. Allò d'enderrocar-nos la moral, que no havien assolit gairebé tres anys de guerra, ho

Desumvila recuerda en sus memorias las sensaciones que tuvo al pasar la frontera:

Avui (8 de febrer) he passat la frontera pel Coll d'Ares. Encara sóc al cim del coll. En compliment de certes obligacions (imposades voluntàriament) he trepitjat, en el transcurs del dia, la ratlla invisible en comenta l'expatriació. Res no ho indica. Ni la terra ni el cel, que són iguals. Però el fet és cert. I ple de conseqüències...

El panorama que puc contemplar des d'ací és d'una immensa i glaçada desolació. La neu cobreix el camí, les muntanyes, la vall, la terra tota; una neu que ja és glaç. Així tot té una lluïssor mineral. Teranyines de boira estergeixen els contorns, sota el cel vermell de la posta —un cel de judici final (Bladé i Desumvila 1976: 29).

Las cifras que se poseen sobre el paso de exiliados republicanos por la frontera francesa no son fiables, ya que no se poseen estadísticas en las que apoyarse. V. Llorens señala que no se había producido nunca antes en la historia de España “un éxodo de tales proporciones ni de tal naturaleza” (Llorens 1976: I, 99). Según qué autores, como E. Vallès o F. Caudet, ofrecen unas u otras; es decir, dependiendo de las diferentes campañas emigratorias que se produjeron durante la guerra, dependiendo de la pérdida de territorio por parte del gobierno republicano, o de las sucesivas vueltas a España de los refugiados. Se considera que la cifra estaría entre la horquilla de un cuarto de millón o medio millón de españoles⁷³. Como indica V. Riera Llorca, las previsiones de refugiados realizadas por el Gobierno de la República, ante una futura caída de Cataluña, fue de cincuenta mil personas (Riera Llorca 1994: 12), cantidad que acabó siendo diez veces mayor de acuerdo con la notificación anterior. El gobierno francés trabajó sobre la cantidad prevista, siendo desbordado por la cifra definitiva de refugiados. En primer lugar se permitiría el paso a ancianos, a mujeres y a niños, instalándolos en albergues, y solo más tarde a los soldados, siendo trasladados a los campos de concentración provisionales —Prats de Molló, Banys d'Arles, etc.—, y finalmente a los grandes campos de concentración como Argelers, Agde, Barcarès, etc. Ante esta avalancha de exiliados, Francia

aconseguirien uns dies de captiveri en un país amic, governat per socialistes, almenys teòricament.

Un dia es va posar a nevar des de les hores petites de la matinada i ho va fer sense interrupció durant dues nits i tres dies més. La neu feia un gruix enorme i havia enfonsat les precàries cabanyes que teníem fetes amb estaqués, canyes i flassades. Els ceps de la vinya havien desaparegut sota el gruix de glaç. Fora del camp, enllà de la tanca de filferro, els camins havien esdevingut intransitables i el resultat més punyent van ser tres dies sense menjar res. Hi va haver algú que va anar a esgarrapar entre les deixalles que no s'havia endut el riu i en treia ossos no prou escurats, els rentava en el corrent del mansoi Tec i els llençava novament nets i pelats. Era absolutament denigrant, sobretot perquè partia d'una idea de càstig immerescut, que ens feia rebutjar furiosament el tracte que se'n desprenia. (Artís-Gener 1991: III, 16-17).

⁷³ Por ejemplo, el periodista e historiador E. Vallès (1978) comenta que desde el 28 de enero hasta el 12 de febrero de 1939, huyen a territorio francés doscientos treinta mil soldados y agentes de las fuerzas del orden público; diez mil soldados heridos; cuarenta mil adultos, en edad no militar, y ciento setenta mil niños, mujeres y ancianos. Véase también F. Caudet (2005: 72-74) o D. Pla Brugat (2003: II, 537-538).

se quedó en un primer momento consternada al descubrir el número de personas que había cruzado su frontera, como se puede comprobar en las palabras de A. Vilanova:

El gobierno francés no imaginó jamás el río humano que cruzaría la frontera y perdió literalmente la cabeza cuando vio aquella avalancha que invadía el Mediodía Francés [...] Todo el aparato represivo francés se movilizó para controlar lo que las autoridades galas, estimaron, al principio, la invasión de una horda de salvajes y asesinos y como a tal los trataron, para convencerse más tarde de su error y tratar de aprovechar las cualidades morales y sociales de aquéllos (Vilanova 1969: 3-4).

La sociedad francesa se encontraba dividida en dos, como había ocurrido durante toda la guerra civil en el plano político, tal como se puede observar en la prensa de la época (Caudet 2005: 75; Bladé i Desumvila 1976: 60-61). Algunas voces se alzaron pidiendo que se ofreciera asilo digno a los refugiados, creándose comités de ayuda de refugiados españoles. No solo se entregaron a la recogida de fondos, también se dedicaron a

una extensa labor de información para contrarrestar la propaganda que en numerosos medios se había estado realizando en contra de los refugiados y propiciar su integración económica y social en los países que les habían dado refugio y/o en los que se esperaba se lo dieran en el futuro inmediato (Caudet 2005: 77).

Uno de aquellos comités creados con tal fin fue el *Comité Universitaire Toulousain d'Aide à l'Espagne Republicaine*⁷⁴ en Toulouse o también el *Comité Français de Coordination pour l'Aide aux Populations Civiles de l'Espagne Republicaine* en París, que publicó un folleto donde defendía esta idea:

A l'ordre du jour de cette conférence figurait un seul point:

Comment liquider les camps de concentration et absorber les réfugiés espagnols et les volontaires internationaux dans la production française et des différents pays d'accueil (VV. AA. 1939: 3).

También en la intervención de Maurice Violette, antiguo ministro: “Sur la question de fond, je crois que la France, sans peine, peut absorber cette population nouvelle. Si l'on fait abstraction des enfants et des vieillards, cela peut faire un total de 250.000 ouvriers”(VV. AA. 1939: 10).

Eugène Hénaff, secretario de la *Union des Syndicats de la Région Parisienne*

⁷⁴ Dirigido por el Dr. Camile Soula con la ayuda de Ismaël Girard y Josep Salvat.

expuso así el punto de vista dominante en esta conferencia:

Il faut en finir avec ces camps de concentration. Leur maintien se traduit comme un véritable outrage au visage de la France, au visage du peuple français et constitue comme un déshonneur à l'égard du gouvernement. Il faut rechercher et trouver les moyens d'intégrer ces hommes dans la production française, ainsi que leurs familles (VV. AA. 1939: 14).

Pero “los sectores mayoritarios de la población francesa [...] mostraron, desde un comienzo, su hostilidad a los refugiados, azuzados por los prejuicios ideológicos y por los viejos fantasmas nacionalistas” (Caudet 2005: 75). Carles Pi i Sunyer lo cuenta así en sus memorias:

La gent estava partida, en una forma abrupta, en dos grans sectors: els dels simpatitzants, que es trobaven sobretot entre els estaments modestos; i els qui ens eren contraris, generalment de la classe mitja i d'ideologia feixista, de la qual en tenien els rancors i la violència (Pi i Sunyer 2000: 5).

La prensa tuvo un papel importante para crear esta sensación de hostilidad, divulgando informaciones falsas contra los republicanos, así el periódico *La Dépêche*, como recoge J. C. Pérez Guerrero, “...creó un ambiente de angustia y psicosis colectiva al mostrar a los refugiados españoles como asesinos, terroristas y forajidos armados que configuraban hordas terroristas” (Pérez Guerrero 2008: 39). Por ejemplo el día 30 de enero así rezaba dicho periódico: “Es difícil adivinar el peligro que pueden representar tales amotinadores sobre nuestro suelo” (Rafaneau-Boj 1995: 40).

Según recoge A. Pons, el gobierno francés tomó una serie de medidas, como ya se ha mencionado, ante la situación que provocaba esta masiva llegada de exiliados ingresados en su territorio en pocos días:

els homes serien internats en camps de concentració construïts —per dir-ho d'alguna manera— a les platges del Rosselló, concretament, a Argelers i a Sant Cebrià, i se'ls invitaria a tornar a Espanya, a l'Espanya franquista, a través de la frontera d'Irun. Les dones, els nens i els vells serien acollits i evacuats a departaments de l'interior del país. El camp de Prats de Molló, com els altres situats al Vallespir i a la Cerdanya francesa, quedava definit com un camp provisional, de classificació. Però la nevada que caigué el dia 24 de febrer a les comarques del Conflent i la Cerdanya col·locà els refugiats d'aquests camps en una situació desesperada. L'ajuntament de Prats de Molló demanà amb urgència la tramesa de tendes de campanya i esclops perquè molts homes calcaven espardenyes destrossades que no tapaven pràcticament res. A partir del dia 25, els refugiats dels camps del Vallespir i la Cerdanya van començar a ser traslladats cap a Argelers i Sant Cebrià. El dia 7 de març, al cap de Prats de Molló ja no hi quedava ningú (Pons 1998: 151-152).

Con todo, antes de ejecutarse estas decisiones del gobierno francés, Tísner y Pere Calders ya no se encontraban en el campo de concentración, como otros tres prisioneros del campo —Enric Clusellas, el periodista Josep Montfort y Ramon Capdevila, ex director de la Escuela de Agricultura de Caldes de Montbui—, ya que habían logrado escapar. Tras una serie de peripecias consiguieron trasladarse a Tolosa de Llenguadoc, donde ya residía un grupo importante de intelectuales catalanes, como ya se ha indicado anteriormente (Pons 1998: 152-161)⁷⁵.

Existen dos versiones sobre el reencuentro de la familia Artís, que a pesar de lo que pueda parecer no son contradictorias: una de ellas la ofrece A. Pons, según esta se reencontrarán en Tolosa gracias a anuncios que se podían insertar gratuitamente en el diario *L'Independent* de Perpinyà —anuncios destinados a la búsqueda de familiares y amigos de refugiados exiliados en Francia—; la otra la da el propio Avel·lí, la que escribiría en una carta a su hijo⁷⁶, posiblemente todavía en la residencia del delegado de Cruz Roja, donde habla de los trámites que ha llevado a cabo para encontrarlo, gracias a la ayuda de un tal Víctor, al cual califica como “el teu cosí”⁷⁷:

parlar amb el Serra Pàmies, qui em digué que Del Barrio no havia pogut averiguar encara res. Que avui ell marxava cap a Perpinyà, on hi ha una oficina muntada per a investigacions com la que a mi m'interessava, i que des d'allí m'enviaria un telegrama donant-me compte d'on et trobaves. I com un anticip d'informació, gairebé em donà per segur que en Ferrándiz, L'Scotti i en Vilella es trobaven a Saint-Cyprien, on, per tant, era de creure que també et trobaries tu.

Amb aquesta il·lusió estava, quan he rebut aquest migdia la carta del Víctor. Abans-d'ahir, precisament, vaig saber que a Saint-Cyprien hi ha el Dr. Bieto (aquell metge del Sanatori del Montseny) i em faltà temps per a escriure-li, en nom de l'Arcadi, demanant-li que investigués si tu hi ets* [I avui deu haver sortit a “L'Indépendent”, de Perpinyà, una nota demanant per tu, a la meua adreça.] d'avant la seguretat que ahir donava en Serra-Pàmies, em creia haver aconseguit, per fi, la teva pista, i esperava ansiosament la resposta del metge.

⁷⁵ A. Pons (1998: 152-161), como se puede comprobar en la cita, reflexiona sobre la huida y llegada a Tolosa de estos cinco exiliados basándose en tres declaraciones: la de Tísner, Calders y Clusellas. La de Artís-Gener la califica de “la més prolixa i la més literària però, molt probablement, també la més inexacta”, la de Clusellas es selectiva, y la de Calders, en tres entrevistas en las que hace referencia a estos hechos, mantiene la misma versión.

⁷⁶ Artís i Balaguer, Avel·lí (Toulouse, 24 de febrer de 1939): Ms. consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, Mss. 4549. En otra carta, véase referencia en la nota siguiente, que le envía el día siguiente, confirma de nuevo todos estos datos, dándonos una dirección en Cérbere, Chez M. Gil Padera.

⁷⁷ Esta referencia aparece en la carta inmediatamente anterior (Artís i Balaguer, Avel·lí (Toulouse, 25 de febrer de 1939): Ms. consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, Mss. 4549). Si realmente es un miembro de la familia, posiblemente sea hijo de Manuel.

La qual m’hauria decebut, una vegada més, si no arriba a ésser aquest desconegut que tan oportunament, a París, donà al Víctor les teves senyes⁷⁸.

En la Gare Matabiau tendrá lugar el nuevo reencuentro de la familia. Allí esperaban Avel·lí Artís i Balaguer y sus hermanos, Rosa y Arcadi.

Los intelectuales catalanes que se encontraban protegidos por el Comité Universitario presidido por Camille Soula, vivían distribuidos en dos casernas de bomberos, situadas en el centro de la ciudad de Tolosa: en las calles la Cote Pavée y la del Conservatoire en el número 6⁷⁹. En la primera se encontraba instalado Avel·lí Artís i Balaguer con la actriz Dolors Peris i Miquel⁸⁰ y otros escritores como Àngel Ferran, Jaume Passarell o el periodista Antoni Vilà⁸¹. Mientras, todos los hermanos Artís-Gener se instalaron en la otra caserna, ya que no querían saber nada de la nueva relación sentimental de su padre, Dolors Peris. Los tres hermanos, Avel·lí, Arcadi y Rosa, compartirían habitación y en otra se instalaría Pere Calders con su

78 Artís i Balaguer, Avel·lí (Toulouse, 25 de febrer de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549.

79 La informació del número donde se encontraba esta caserna nos la ofrece una carta de Elvira o Jaume Elías a Avel·lí Artís-Gener [Elías, Jaume (Tolosa del Llenguadoc, 10 de juny de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549].

80 Actriz valenciana que se convierte en su esposa ya en el exilio mexicano. Dolors, establecida en Barcelona, casada en primeras nupcias con un impresor y madre de dos hijos, posteriormente dejará a su familia para dedicarse al teatro. Avel·lí Artís-Gener la recuerda así:

L’amiga del meu pare, des de feia un munt d’anys, era la senyora Dolors Peris i Miquel, valenciana establerta a Barcelona des de molt jove, i actriu (més aviat mediocre) que el meu pare, autor celebrat, havia imposat a la Companyia Vila-Daví i que havia continuat amb la titularitat quan el teatre català havia passat del Romea del carrer de l’Hospital al Novedades del de Casp.

Els cinc germans refusàvem la senyora Peris —casada amb un impressor i mare de dos fills— i el nostre pare i ella menaven una vida privada en la qual, molt ocasionalment, algú de nosaltres feia irrupció. Ella, la Lola, hauria volgut que els germans l’anomenéssim amb l’hipocorístic d’ús generalitzat, però érem tossuts de debò i sempre la vam designar «la Peris» i, al seu davant, tots trobàvem la forma evasiva de no haver-la de denominar de cap manera. Ara que han passat tants anys i quan sembla que els elements d’anàlisi s’hagin assentat, apareix com a arrauxada i irreflexiva la nostra actitud hostil, el motor de la qual, probablement, era una fidelitat residual al record de la mare, morta des de feia molts anys. ¿Hauríem volgut, conscientment, que el nostre pare fos un asceta? És evident que no. I, això no obstant, manteníem dempeus una mena de gelosia irracional, materialitzada en un ferotge odi passiu envers la Peris. Al nostre pare li va ocasionar una estupefacció enorme l’actitud decidida i solidària dels seus fills, que feien un bloc del qual ell mai no havia tingut esment. (Artís-Gener 1991: III: 74-75).

81 A. Artís-Gener, en dos ocasiones en sus memorias, enumera los intelectuales catalanes que residían en la caserna de bomberos:

a pedagoga i folklorista Maria Baldó i el seu marit el mestre Josep Torres i Ullastres; el catedràtic i doctor Jesús Maria Bellido; l’economista Pere Pi-Sunyer (que després fóra el primer conseller de Cultura de la Generalitat reinstaurada); el metge Jordi Cervera; Anna i Josep Maria Murià; Cèsar-August Jordana; «Armand Obiols» [Joan Prat]; Lluís Montanyà; Mercè Rodoreda; Avel·lí Artís i Balaguer; Feliu Elías, muller i fills Jaume i Elvira; Jordi Petit, la seva eterna «Polonesa en la bemoll» i Margarida Fontserè; Josep Miracle; Joan Caslells; Francesc Trabal; Josep A. Trabal; Jaume Terrades; Alfons Maseras, Ramon Vinyes; Lluís Capdevila; Antoni Rovira i Virgili; Sebastià Gasch, Domènec Guansé; Josep Roure-Torrent; Joan Oliver; Jaume Passarell; Antoni Vilà («Crítias» com a periodista esportiu); Àngel Ferran; Ambrosi Carrion, Ramon Peypoch; Xavier Benguerel; Josep Maria Francès; Jaume Serra-Hünter; Josep Maria Lladó i Figueras; Enric Lluells i Anna Peris; la monumental família De Buen; el doctor Rossend Carrasco i Formiguera; Lluís Canadell; Francesc Salvat; Pau i Marc-Aureli Vila; Montserrat Ysern i Josep Mora” (Artís-Gener 1991: III, 55). Tambien se mencionan Agustí Bartra y Pere Calders (Artís-Gener 1991: II, 160).

cuñado, que en aquel momento era Enric Cluselles, cuyo seudónimo era Nyerra⁸².

Las instalaciones dirigidas por Maria Baldó de Torres (Pi i Sunyer 2000: 48-49) eran más que precarias, ya hacía tiempo que se encontraban desalojadas por el deterioro. Tísner describía así las instalaciones, en la que los refugiados se repartían por parejas o familias:

bastit al voltant d’un pati pavimentat amb grosses llambordes i encerclat per un rectangle de tres pisos d’habitacles —més algunes seccions de la planta baixa—, amb baranes i escales de ferro, amb un únic servei col·lectiu per pis, amb aquell giny per posar-hi els peus dit entre nosaltres «cagadora turca» (Artís-Gener 1991: III, 54).

Las casernas tampoco disponían de comedor y los refugiados hacían las comidas en la Maison d’Étudiants. En aquellas circunstancias no existía la privacidad, acontecimiento especialmente sentido por un grupo social —como comenta A. Pons—: el de los escritores e intelectuales, donde las murmuraciones y las envidias solían ser abundantes aunque soterradas. Escribía Tísner:

Analitzo a posteriori una comunitat tan petita com la dels catalans acollits per Tolosa de Llenguadoc i em trenc de riure amb les mil plagasitats, els mots d’enginy de primera qualitat, les sortides genials, les absurditats i els frec a frec amb el superrealisme que eren el nostre pa de cada dia. Però també feien regular acte de presència la murmuració, l’enveja, el comentari cruel —o despietat, puix que no hi havia cap límit—, fotre’s d’algú amb paraula sagnant parlant-ne com si fos un invertit sorprès in fraganti o, contràriament, xurriaquejant-ne verbalment un altre acusant-lo de fer de massa mascle, d’entendre’s amb diverses dones a la vegada, tot de coses, doncs, de les quals ningú no n’havia de fer res. I observem, de passada, que la majoria tenien relació amb coses del sexe. [...] I en aquest joc de detracció que sempre hem qualificat de safareig o de porteria, hi havia el pensament més selecte de Catalunya que, a canvi d’una frase enginyosa que hom divulgaria, podia afusellar de paraula qualsevol actitud que, mesurada amb la seva cinta mètrica encongida, no trobava prou escaient. I aquell virtuós de la ploma, del pensament pregon i fluid damunt el paper, en la vida real era un simple senyor de carn i ossos, golafre del flam de les postres —pel qual s’hauria deixat matar— o per grapejar el culet d’una de les noies que servien a taula (Artís-Gener 1991: III, 56-57).

Los exiliados catalanes que estaban instalados en la Residencia comienzan pronto a organizarse e intentan llevar una vida lo más normal posible: impartir cursos destinados a los hijos de los exiliados o la fundación del Club Ramon Llull donde se realizaban actividades culturales (Campillo y Vilanova 2000: VI-VII). En una carta 82 Pere Calders y Enric Clusellas se casaron con las hermanas Casals, Mercè y Amàlia, respectivamente. Pere y Mercè se casaron el 4 de noviembre de 1935, en el juzgado número tres de Barcelona. Cuatro días después, el 8, se celebraba el matrimonio religioso en la parroquia de Betlem de Barcelona. De este matrimonio Pere Calders tiene un único hijo, Joan.

enviada el 16 de abril de 1939 a Carles Pi i Sunyer por Avel·lí Artís i Balaguer, Josep M. Francès y Jaume Serra i Hunter le proponen la creación de un semanario “on col·laborin tots els escriptors catalans exiliats, sense limitacions de tendències ni d’escoles literàries” y como “òrgan que posi en contacte amb els milers de germans escampats arreu d’Europa i d’Amèrica els homes obligats a mantenir latents l’ànima i el pensament de Catalunya” (Campillo 2000: 61).

Mientras, en París, Francesc Trabal, gracias a sus circunstancias personales ya que su mujer era francesa, organiza, como dice Anna Murià, “un comitè de suport als escriptors espanyols que havien creat un grup d’intel·lectuals francesos, la instal·lació de vint escriptor catalans —n’hi havia uns altres vint, d’espanyols— en un vell castell de Roissy-en-Brie, un petit poble situat a uns 25 quilòmetres de París” (A. Murià 1992: 34). En la correspondencia conservada del autor villafranquino con Carles Pi i Sunyer (Campillo 2000: 55, 58, 61-63), en la carta fechada el 4 de abril de 1939, se sorprende de esta nueva dispersión y pregunta cuáles han sido los criterios para la elección, mostrando extrañeza por no haber sido uno de los elegidos (Campillo 2000: 55). Entre ese grupo de escritores catalanes se encontraba Pere Calders y Nyerra. Como indica A. Pons, Avel·lí Artís i Balaguer, que lo califica como “personatge genuït”, se enfadó mucho cuando conoció que Pere Calders, supuestamente con su cuñado, había decidido trasladarse a Roissy⁸³, ya que él creía “que el millor refugi per als republicans espanyols es trobava a l’altra banda de l’Atlàntic. I li dolia que es desfés la colla que feien els seus fills i els dos cunyats” (Pons 1998: 166). Atendiendo a las palabras de Tísner y sin descartar que realmente fuera su modo de pensar, parece que no se encontraba muy convencido con la marcha a los Estados Unidos Mexicanos, porque dejaba “a França la seva companya i sabedor —ho deia molt sovint!— que a Amèrica no se li havia perdut res i que als seus cinquanta-vuit anys fóra molt difícil de retrobar una vida acordada al seu quefer professional.” (Artís-Gener 1991: III, 75). Pero por la presión de los hijos, por su unión a ellos y

⁸³ En *Fons Tísner* de la *Biblioteca de Catalunya* se conservan una cartas de Pere Calders dirigidas a Avel·lí Artís-Gener, donde se refleja la vida en el castillo de Roissy, por ejemplo: Calders, Pere (París, 5 d’abril de 1939), (Roissy, 10 d’abril de 1939), (Roissy, 14 d’abril de 1939) (Roissy-en-Brie, 25 d’abril de 1939): *Mss.* consultados en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549). También se encuentran, en la última misiva citada, otro hecho curioso la omisión en las memorias de Avel·lí Artís-Gener de su interés por ir a residir al castillo de Roissy, por lo que narra Pere Calders en esta carta había sido aceptado su ingreso en la residencia. En una posterior de Pere Calders le da una serie de datos para que gestione Avel·lí Artís-Gener su ingreso en la residencia de Roissy [Calders, Pere (Roissy, 27 d’abril de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549)].

por la idea de grupo, Avel·lí Artís i Balaguer decide iniciar una nueva aventura⁸⁴. Los trámites los inicia su hijo Avel·lí Artís-Gener, durante su estancia en el campo de concentración de Prats de Molló⁸⁵. Estas gestiones permitirán a la familia Artís obtener el visado que les permitirá entrar en México⁸⁶. En estos términos lo recuerda Tísner:

Un dia va esdevenir-se una cosa definitivament onírica damunt l’espasa capa de neu: en un angle de la vinya va aparèixer plantada una taula plegable com les de càmping, amb un home i una dona copiosament embolcallats amb abrics, bufandes i capells —solament se n’afigurava el nas— amb un gros cartell darrera seu, sostingut amb un pal plantat en el flonjo sòl, que deia: «*Todos los republicanos que deseen trasladarse a México, pasen a inscribirse en las listas que confecciona esta mesa*».

Era com una sorprenent aportació delirant! Allí, en la vinya oberta de neu, la tauleta i la pacient parella salvadora, esperant voluntaris que s’apuntessin per a la llibertat! El cartell feia un suggeriment superrealista de palmeres i luxúria tropicals justament allí, damunt la coberta gèlida i l’embolcall de plom. El redactat no podia ser ni més senzill, ni més prometedor, ni més peremptori. Semblava que apuntar-se en la miraculosa llista equivalia a sortir immediatament del suplici. Ens hi vam inscriure una pila, formats en una cua expeditiva. La parella —el senyor Fernando Gamboa i la seva muller Susana— em van fer l’efecte de ser un fragment de pintura del bon Vell Brueghel. Posteriorment els

⁸⁴ En la carta de Pere Calders a Tísner [Calders, Pere, (Roissy, 14 de mayo de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549] se expresan sus dudas sobre si tiene que exiliarse en algún país americano, porque “em fa una por terrible allunyar-me més dels meus. He rebut cartes del meu pare i de la Mercè [primera esposa de Pere Calders] i endevino que la seva situació econòmica és molt dolenta”. Le pide que le aconseje sobre el mejor destino para el exilio si decide marcharse, a México con ellos o a Santiago de Chile. Seguramente por lo que comenta Pere Calders en esta misiva, las dudas que tiene también Tísner sobre el exilio, le aconseja que no se exilie solo sino con toda su familia, principalmente con su hermana: “L’única cosa que t’aconsello i et demano en ferm, és que no marxis sol. Seria tristíssim que anéssim tots dos a Mèxic, per exemple, i no ens vegessim mai més el pèl. Amb tu em veig amb cor de fer grans coses, però sol em sentiré completament eixelat”.

⁸⁵ Durante la estancia en Toulouse, Avel·lí Artís-Gener recibe una carta de Domènec Guansé desde Roissy donde le ofrece colaborar junto a su padre en la Revista de Catalunya de Buenos Aires [Guansé, Domènec (s. l. [Roissy?], 20 de maig de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549].

⁸⁶ México fue uno de los pocos países que ayudó al Gobierno de la República durante la guerra y posteriormente: primero con la venta de armas y el envío de algunos soldados, y después, con la acogida de refugiados. A finales de 1938, el presidente mexicano Lázaro Cárdenas, hace llegar al gobierno español la propuesta de la acogida de unos sesenta mil refugiados españoles en el caso de que la República perdiera la guerra. Pero las autoridades españolas en este primer momento no aceptaron la propuesta porque todavía había soldados combatiendo en España. El 2 de abril de 1939, el secretario de Gobernación de México hacía pública la decisión del gobierno mexicano de admitir refugiados españoles y se señalan las condiciones de acogida.

Pero como comenta V. Riera Llorca (1994: 19) estas directrices no se cumplieron, ya que aceptaron a todo aquel que solicitara la entrada en México y solo un reducido número de personas cumplieran los requisitos. Estaban dirigidas más a la opinión pública mexicana que a los futuros refugiados, para evitar problemas políticos y sociales a la hora de recibirlos. Casi todos los países receptores de América que los recibieron preferían que fueran del sector primario, como se ha visto arriba, para mantener la economía de estos países, pero el Gobierno republicano prefería y necesitaba que lo fueran comprometidos políticamente.

Además para conocer mejor el papel de México durante la Guerra Civil, se pueden ver los libros de J. A. Matesanz (2000) o A. Mateos (2005); o el de A. Enriquez Perea (1990) donde se recogen los documentos de la diplomacia mexicana relacionados con la Guerra Civil.

vaig conèixer més a fons i, d'aquesta manera, vaig poder-los fer baixar a un món menys irreal. Ell era un pintor, crític d'art i museògraf [...] i tant ell com la seva dona, comunistes acèrrims, treballaven incorporats circumstancialment a la representació diplomàtica que Mèxic tenia establerta a França.

Ens vam apuntar en aquella llista, evidentment, perquè qualsevol esperança de fugir del camp, per tènue o imaginària que fos, tenia una tremenda força d'incentiu lícit. I valia tot, àdhuc que et parlessin de cocoters i de bigotis de Pancho Villa a la porta de l'iglu!

El nom i els cognoms escrits allí, amb mans enguantades i, això no obstant, tremoloses, encara contribuïen més a endinsar-te en un món fabulós. Ningú no creia en aquella relació —ningú, de debò, no sabia on queia exactament Mèxic— ni en l'eficàcia d'aquella absurda inscripció.

Tampoc no prevèiem que allò que semblava sense cap ni centener faria el seu curs i que un dia rebriem, atònits, la comunicació que el llunyà —el remot!— país americà ens acollia. (Artís-Gener 1991: III, 20-21).

En la carta del 17 de mayo de 1939 que recibe Tísner de Pere Calders, este le explica cuál es la situación de los refugiados republicanos en México. Según este último, los exiliados llegados al país centroamericano son recluidos en campos de concentración y allí:

es fa una tria a seleccionar els elements aptes per a educar gent i són destinats a petits poblacions índies, per tal de convertir-los en electors amb jaqué i barret de palla. La tria compren una segona selecció, on hi són classificats els possibles agitadors i destinats a "bolos" de propaganda pel país, preparant-lo per a l'adveniment de la massa immigratòria⁸⁷.

También se cuenta cómo se realizan estos primeros viajes hacia México y las complicaciones que sufren desde el viaje por el Mediterráneo. Más tarde, ya en la caserna de bomberos, Tísner recibe una carta del consulado mexicano de Tolosa donde le citaban para realizar un "examen político" (Artís-Gener 1991: III, 67-68). Como le comunican en una carta Joan Oliver, Ramon Vinyes y C. A. Jornada a Carles Pi i Sunyer, el 4 de marzo de 1939, Avel·lí Artís i Balaguer, junto a otros escritores e intelectuales que vivían en la Residencia, habían enviado una misiva a diferentes Casals en los países Sudamericanos con "unes fitxes bio-bibliogràfiques [...] acompanyades d'unes cartes on sol·licitàvem informació (i, en definitiva, acoïlliment) sobre les possibilitats de traslladar-nos i treballar en els respectius països" (Campillo 2000: 28).

Las entrevistas, que supuestamente debieron realizar también su padre y sus hermanos, las realizaron los dos personajes anteriormente citados por Tísner, el 87 Calders, Pere (Roissy, 17 de maig de 1939): Ms. consultado en Biblioteca de Catalunya. Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*; Mss. 4549.

matrimonio Gamboa. Así recuerda la entrevista:

formulant unes preguntes més aviat ingènues respecte a la solidesa política de l'aspirant entrevistat, a les quals responíem amb aplom. Havien elaborat unes carpetes-expedient amb els noms de cadascú i qualificaven les diverses interrogacions amb uns símbols xifrats. A continuació ens feien passar a un ampli vestíbul on romaniem fins que, des d'una porta, una senyoreta cridava el nostre nom i deia —gairebé en la totalitat de casos— el resultat de la perquisició:

– *Ha sido usted aprobado. México le admite. Recibirá noticias posteriores acerca de la fecha y el lugar de embarque hacia nuestro país. Acepte de antemano esta humilde bienvenida.*

El tràmit havia quedat cobert amb aquesta simplicitat! (Artís-Gener 1991: III, 67-68).

Pronto recibieron el comunicado consular —"taxatiu" como lo califica Tísner— de trasladarse todos los miembros de la familia Artís a la ciudad de Burdeos donde embarcarían en uno de los barcos que fletaba el *SERE*, *Servicio de Evacuación de Republicanos Españoles*⁸⁸. En aquel comunicado no se encontraba la orden de embarque de Dolors Peris, quien posteriormente llegará a México⁸⁹, como después se verá. Este hecho no tiene explicación para la familia, tal como refleja el siguiente fragmento: "Mai no vaig saber si la Peris s'havia empassat que de debò Mèxic la bandejava pel fet de no ser la muller legítima del meu pare, i aquesta era la pietosa excusa que havíem trobat de cara a atenuar la tragèdia familiar" (Artís-Gener 1991: III, 75).

En dicho comunicado se les indicaba la dirección del hotel donde se debían hospedar hasta la hora de embarcar. También se les notificaba que se les pagaría el traslado hasta la capital de la Gironda, así como la estancia en el hotel y el desplazamiento hasta Trompeloup, la estación de Paulhac, donde embarcarían en el barco *Ipanema*⁹⁰.

88 El *SERE* nace en marzo de 1939. La anterior equivalencia de las siglas es una de las que se le dan, como dice V. Riera Llorca (1994: 36); en la misma oficina de la organización, entre sus papeles, aparecen otras equivalencias como *evacuación y emigración*, y también *refugiados y republicanos*. Para conocer en mayor medida esta organización o la *JARE* (*Junta de Auxilio a los Republicanos*), organización paralela que se ocupó de los refugiados (Riera Llorca 1994: 35-44). Acerca de la información concerniente a los primeros pasos de los exiliados españoles se ha contrastado el volumen de A. Altet Vigil (1993).

89 De acuerdo con una carta de Elvira Elías a Tísner, se pudo pensar que saldría sobre esas fechas hacia México [Elías, Elvira (Tolosa, 21 de desembre de 1939): Ms. consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*; Mss. 4549].

90 Este barco pertenecía a *La Société Générale des Transports Maritimes à Vapeur*, domiciliada en Marsella, con 110,48 metros de eslora y 14,03 de manga, desplazaba 4609 toneladas y navegaba a una media de doce nudos. Era principalmente un transporte de carga y ocasionalmente, como comenta Tísner en sus memorias, "duia un nombre màxim de vint-i-tres passatgers, repartits entre les vuit cabines dobles i les set senzilles." *El SERE* reforma el barco para destinarlo al transporte de los

2. 2. 6. c. El viaje transatlántico.

La familia Artís embarca, iniciando su exilio mexicano el martes 13 de junio de 1939, del cual ya no regresará Avel·lí Artís i Balaguer, ya que fallecerá allí. Tampoco regresará su hijo Arcadi, que pasará el resto de su vida en aquel país, mientras que Rosa y su familia, como parte de la de Tísner, retornarán a finales de los años sesenta y principios de los setenta a Cataluña (Guillamon 2008: 410-411, 412)⁹¹.

Para conocer cómo debió ser el embarque al *Ipanema*, se transcribirán las palabras de Carmen Bahí de Parera⁹², recogidas a finales de los años ochenta del siglo XX dentro del proyecto del Archivo de la Palabra. En ellas se pueden comprobar las dificultades que tuvieron que sufrir algunos refugiados para realizarlo y cómo tendrían que estar sujetos a los deseos, o al ánimo de los encargados, o a una recomendación:

Estaba de controlador, Narciso Bassols; estaba él allá. Pues, podían pasar: los que no eran del Partido Comunista, si llevaban buena recomendación pasaban, si no, tenían que esperar otro barco. Y cuando nos tocó a nosotros yo le dije a mi marido: “Si decimos que somos del POUM no pasamos, si el padre dice que es anarquista, no pasan”. Y cuando pasamos frente a Bassols, que nos pidió la filiación, el señor que había allá, el policía que había allá dice: “C’est sont les recommendé de Madame Bordou”. “Ah, entonces que pasen” (Bahí 1988: 86-87).

Se conoce por varios testimonios cómo transcurrió el viaje, pero se tomará como base la narración que realiza Avel·lí Artís-Gener (1991: III, 84-95), sin desestimar otras informantes como Silvia Mistral o Carme Bahí de Parera. Mediante sus palabras, se puede comprobar cómo se debían de sentir los exiliados ante la nueva situación, al llegar a un nuevo país, y cómo se iban a adaptar a él:

Cap dels passatgers no tenia temps de discutir ni de barallar-se: tots estàvem enfeinats en la contemplació d’aquella terra, d’aquell continent que abandonàvem sense saber quan hi tornariem. Tothom s’havia repenjat a les baranes de

refugiados a México, en “estantes” de un metro escaso de espacio, que se utilizaban como dormitorios, “les dones als prestages de la bodega de proa i els homes a la de popa” (Artís-Gener 1991: III, 83). En otro capítulo de sus memorias explica cómo era la vida en el barco (Artís-Gener 1991: III, 96-97).

⁹¹ De acuerdo con lo señalado en las notas 17, 22 y 33, la experiencia del exilio, y más concretamente la travesía hacia América inmediatamente informada, originará el relato “La reserva” (Artís i Balaguer 1947: 313-315).

⁹² Entrevista realizada por Enriqueta Tuñón en México D.F. los días 4, 7 y 28 de diciembre de 1988.

babord i estribord per omplir els dipòsits dels records; des del primer instant, els de tarannà optimista s’havien situat a proa i els pessimistes —o, potser, els simplement nostàlgics— s’acumulaven a popa: els uns miraven el futur que venia tan a poc a poc i els altres comprovaven el gruix d’allò que s’anava convertint lentament en passat. De bon matí del tercer dia de navegació vam passar entre el paral·lel 10 i el Cap Ortegal i la visió de la terra gallega va ocasionar una commoció, sobretot entre la gent d’aquell país que els havia vist néixer i que —no ho sabia ningú, és clar— probablement no els veuria morir. (Artís-Gener 1991: III, 84).

La vida en el barco era sencilla, ya que todo estaba organizado en torno a horarios que marcaban, por ejemplo, las comidas. Pero por otra parte se recuerda también, según narra Silvia Mistral, que a la hora de asearse fue duro y complicado, ya que las duchas estaban siempre llenas y la limpieza no era la adecuada. La propia Silvia y otra compañera de viaje pudieron lavarse más cómodamente gracias a la ayuda de un oficial del barco que les permitió asearse en el baño de oficiales; además la comida era “rancho de cuartel” (Silvia Mistral 1998: 324, 330). No menos cierto es que el entretenimiento para pasar el tiempo se centraba en la lectura, gracias a los libros que transportaron algunos viajeros; Silvia Mistral recuerda una conferencia del crítico teatral Arturo Mori sobre el teatro en la guerra (Silvia Mistral 1998: 325, 327), escenario al que se añaden las diferentes actividades que se reflejan en el diario de a bordo, como jugar al ajedrez o a las cartas. Así se reseñaba la vida en el barco:

nombroses tendes de campanya, fetes un parell de mantes cosides per un dels costats llargs i lligades als bots salvavides, refugi de les parelles activament enamorades. Altres bones gavelles, en comptes d’improvisar tendes de campanya, s’havien instal·lat dins els bots salvavides —coberts amb una lona quan no funcionen— i n’havien fet un excel·lent hotel de pas, més ample, confortable i protegit que no pas el precari cobert amb flassades, i encara amb una millora addicional, puix que en els bots, i amb vista a una jornada marina massa llarga, hi ha unes caixes impermeables amb una bona dotació de galletes, llaunes de menjar, una ampolla de rom i garrafes d’aigua, i les parelles instal·lades en els gussis de socors tenien, ultra el llit, el ressopó. (El capità va haver de publicar un sensat ucàs dient que l’*Ipanema* referia la dotació d’aliments desapareguda i apel·lava al civisme dels passatgers, tot advertint-los que si mai arribava el malfat d’haver de servir-nos dels bots salvavides, calia que hom assumís la responsabilitat de les malaurances que es podien derivar de les caixes de provisions buides.) D’aquell envitricollat encreuament de cordes, mantes i gemecs, en deïem «El pont dels sospirs», en clar esment a una sensació auditiva dels passants, molt més que no pas a cap evocació veneciana. (Artís-Gener 1991: III, 87).

Durante la travesía, Avel·lí Artís i Balaguer⁹³ participa en la creación de un diario

⁹³ En la entrevista a Carmen Bahí de Parera, uno de los temas tratados versa sobre la actividad cultural y política del barco, donde menciona a la familia Artís como una de las animadoras (Bahí 1988:

(Caudet 1992: 80-94), formando el mismo parte de los colaboradores y redactores. La lista aparece publicada en el primer número del diario (14 de junio de 1939): Manuel D. Benavides, José L. Mayral, Manuel Alvar, Arturo Mori, Joaquín San-chis Nadal, José María Herrera, Antonio Bravo, Juan M. Plaza, Miguel A. Sanchez Salcedo, Ricardo del Rio, Ren[?]n Azarri, Ramón Cabanillas, José Carbó, Eladio Fernández, Guifré Bosch, Francisco Adell, Edmundo Domínguez, Benito Carreté Font y Antonio Pérez Alguero (Serrano Magallón 2006: 144).

Durante el viaje el barco sufrió una avería, según la narración de Tísner, provoca-da por él cuando se encontraba a los mandos del timón, gracias a la buena relación con el capitán del *Ipanema*, Marot. Pero, según la explicación oficial del *SERE*, fue la colisión con un árbol lo que habría destrozado la hélice. Así se reflejó en el diario de a bordo:

Serían las siete de la tarde aproximadamente cuando los pasajeros de popa, que a esas horas eran en gran número, notaron como un choque violento y el barco comenzó a trepidar en una forma un tanto extraña. En el Capitán y en la Oficia-lidad alguien notó un poco de inquietud y se advirtió al mismo tiempo que se hacían varias maniobras de reconocimiento recorriendo bodegas, calas, y todos aquellos sitios en los que una avería pudiera representar un peligro grave. En este reconocimiento nada anormal hubo de encontrarse.

El movimiento del barco y este ir y venir de los que lo manejan dio lugar a que se produjera una alarma, muy especialmente entre la representación del sexo débil. Junto al plano de ruta colocado en el puente algunos curiosos miraban las islas más próximas al lugar donde nos hallamos y aun se decía que sería forzoso ir a la que más próxima estuviese.

Deseosos de conocer la verdad de lo ocurrido para comprobar el fundamen-to de la alarma o poder restablecer con absoluta veracidad de información la tranquilidad del pasaje, e informar debidamente a nuestros lectores, acudimos al Comandante Mr. Marot a quien hallamos en su camarote completamente tranquilo. Le pedimos que nos informase de lo acaecido y con su acostumbrada amabilidad nos manifestó:

-“Hacia las 19 horas de ayer el navío sufrió un choque. Una de las palas de sus hélices acababa de tropezar con un cuerpo duro siendo imposible cual sea este aunque calculo que sea un grueso tronco de árbol o cosa parecida.

“La avería que con este choque se haya producido tiene muy escasa importan-cia y sus consecuencias no pasan de una pequeñísima disminución en la velo-cidad y un aumento en la trepidación. Ni el casco del buque ni la maquinaria han sufrido lo más mínimo y no existe por tanto peligro alguno para el pasaje ni para la tripulación continuando al viaje normalmente” (Serrano Magallón 2006: 177)⁹⁴.

Esta avería les obligó a realizar una escala para efectuar las reparaciones opor-92).

94 Otra fuente para este incidente es la entrevista a Carmen Bahí de Parera donde cuenta como fue el recibimiento en el atraque obligado en La Martinica (1988: 87-88).

tunas en un puerto con dique seco, siendo el más cercano el de Santa Cruz de Tene-rife. Se descartó por ser conflictivo, ya que se debía garantizar la seguridad de los pasajeros. Por ello se decidió llevar a cabo la escala en La Martinica, en el puerto de Fort-de-France. Durante la estancia, Arcadi Artís tuvo que recibir tratamiento mé-dico por una fuerte fiebre, causada por “la pleura arrapada als pulmons, sense gens d’espai per al líquid serós” (Artís-Gener 1991: III, 88), y ninguno de los médicos que viajaban en el barco podía hacer nada por él. En este pasaje de sus memorias, Avel·lí Artís-Gener crítica la actitud de las autoridades francesas de la isla que pro-hibieron, durante el tiempo que permaneció el navío en el dique seco, el contacto de los exiliados con la población isleña, y expresa como, gracias a su talante y la predisposición del doctor Lefranc Thoré, consiguió salvar la vida de su hermano.

Por contra a lo que indica Tísner en sus memorias, en distintos números del diario del *Ipanema*⁹⁵, se informa que durante la estancia del barco en la isla existió contacto con parte de la población y con las autoridades, ya que el pasaje pudo recorrer la isla libremente (Serrano Magallón 2006: 226-227, 233-234). En la ya mencionada entrevista de Silvia Mistral del Archivo de la Palabra, se recuerda la estancia en Fort-de-France, La Martinica, episodio que también aparece en su obra *Exodo*:

hubo escenas en cierto modo muy agradables: el contacto con, con el pueblo de La Martinica, de Fort-de-France. Y, es más, [...] hubo un fraile que trajo a sus alumnos [...] venían las, pues mujeres negras, con sus frutas a vender ¿no?, a vender fruta, y comprábamos y, pero una... y hasta se organizó un baile, hubo un baile... [...] Y vinieron también estudiantes, muchachos que hablaron con los directivos de diferentes tendencias [...], todos los, los que iban en el bar-co, preguntando sobre la lucha de España, sobre, sobre el, sobre el fina de la Guerra [...] Luego vino un fraile, que fue muy simpático, porque claro, tiene que usted ver que teníamos fama de come-curas, y entonces, eh... pero este hombre que era un hombre muy agradable, un francés, vino con sus alumnos y me parece que él fue el que organizó el baile.” (Silvia Mistral 1998: 307-308).

Tras el arreglo de la hélice, el buque reinicia el viaje hacia a Santo Tomé, donde tenía previsto repostar, para tomar posteriormente dirección a Veracruz. A la salida de La Martinica el buque tiene un nuevo incidente sin mayores consecuencias, como se narra en el diario, al intentar evitar el choque con un avión de la *Pan American Line* que había amerizado quedando fondeado en la bahía. Pudo reiniciar la marcha al día siguiente tras no haber sufrido problema alguno (Serrano Magallón 2006:

95 Véase por ejemplo los números 14 (Martes, 27 de junio de 1939), 15 (Miércoles, 28 de junio de 1939), 16 (Jueves, 29 de junio de 1939) y 18 (Viernes, 30 de junio de 1939).

246).

2. 2 .6 d. Llegada a Veracruz.

El 30 de junio, el barco reinicia su viaje hacia el puerto de Veracruz⁹⁶, destino al que llegaban todos los barcos de los refugiados españoles⁹⁷. La mayor parte de aquellos que se dirigían hacia América sabían poco del país que les iba recibir y que en el caso de Avel·lí Artís i Balaguer y su familia era México. Abundan los testimonios en este sentido, como el de Carlos Blanco Aguinaga, pasajero del *Sinaia*, que, en un artículo, reconoce que no sabía

absolutamente nada, —añade—, quiero decir casi absolutamente nada, ¿verdad?

Obviamente, en las clases de Geografía y toda esa cosa, pues había oído hablar de México y demás, pero ¡olvídesse!, una cosa de lo más superficial. Me 96 México tenía en esta fecha una demografía de veinte millones, y solamente el diez por ciento de su territorio era cultivable. Antes de la revolución (1911), un cinco por ciento de la población poseía prácticamente toda la tierra de cultivo. En 1939, con la revolución y la reforma agraria, ochocientas ochenta y dos mil familias habían pasado a ser propietarios en común de los *ejidos* —explotación agrícola comunal—, que ocupaban cerca de sesenta y dos millones de acres. Desde 1935, Lázaro Cárdenas había impulsado la distribución de la tierra.

El setenta por ciento de la de la clase trabajadora mexicana vivía de la tierra en calidad de peones, *ejidatarios* y *rancheros*; el diez por ciento era de técnicos o dedicados a las profesiones liberales; el cinco por ciento pertenecía a las clases altas y un último cinco por ciento se dedicaba al servicio doméstico.

Así comenta A. Pons cómo era el México de entonces:

Ciutat de Mèxic era, en aquell moment, una aglomeració urbana d'uns dos milions d'habitants. En total, la República Mexicana en tenia uns vint. Donades les enormes dimensions del territori —1.973.000 quilòmetres quadrats, una extensió quatre vegades superior a la d'Espanya o a la de França—, això representava una densitat de població de deu habitants per quilòmetre quadrat. Mèxic començava a viure, en aquells anys, a finals dels trenta, els beneficis socials derivats de la revolució i de la nacionalització del petroli. Abans de la revolució, el 5% dels habitants posseïa, pràcticament, tota la terra cultivable. El 1939, amb la revolució i la reforma agrària, 882.000 famílies havien passat a ser propietàries en comú dels *ejidos*, els quals comprenien prop de 62 milions d'acres que en temps no llunyans havien estat propietat dels grans terratinents. En el camp cultural i educatiu, els esforços de la revolució també havien estat enormes. Abans de la revolució, l'analfabetisme era pràcticament total als pobles; i a la capital i a les ciutats més importants, només els més afortunats tenien possibilitat d'aprendre a llegir i a escriure. El 1920 es van crear les escoles rurals, de les quals el 1939 ja n'hi havia unes 12.000, amb uns 15.000 mestres i 715.000 alumnes. La meitat dels quatre milions d'infants mexicans de sis a catorze anys anaven a l'escola. També l'ensenyament superior, que fins a la revolució havia estat en mans de l'Església i al qual només arribava una minoria de privilegiats, va experimentar un capgirament espectacular amb la creació de la UNAM, la Universitat Nacional Autònoma de Mèxic, aleshores i ara, la realització educativa més important i més ambiciosa de tot Amèrica Llatina..

[...] La República Mexicana estava governada pel PRM (Partido de la Revolución Mexicana), antecendent de l'actual PRI (Partido Revolucionario Institucional) ... A més del PRM, que administrava les rendes i la retòrica de la revolució, existia un poderós partit de dretes, el PAN (Partido de Acción Nacional), i un Partido Comunista minoritari però molt ben implantat, amb notable influència dins l'Administració, els mitjans de comunicació i, sobretot, el món intel·lectual; un Partido Comunista que es va mantenir sempre dins l'ortodòxia estaliniana i que va tenir un paper fonamental —donant cobertura i complicitat a l'assassí material, el català Ramón Mercader— en l'eliminació física de Lev Trotsky, a qui el govern mexicà havia ofert refugi i seguretat. (Pons 1998: 181-183).

97 La primera oleada de exiliados a México comprende entre el 13 de junio de 1939, día de la llegada del *Sinaia* a Veracruz —considerado generalmente como el inicio del exilio republicano a tierras mexicanas— y el 17 de octubre de 1942, día del arribo del tercer y último viaje del *Nyassa*.

Los historiadores no se ponen de acuerdo en las cifras de exiliados que llegan a México, variando de los quince mil a los cincuenta mil. Según los anuarios de la Dirección General de Estadística de México, el número de españoles llegados entre 1936 y 1950 fue de veinte mil cuatrocientos ochenta y dos. Véanse D. W. Pike (1969: 60); F. Grial (1976: 196); V. Llorens (1976: 126-127); D. Pla Brugat (2003: 539-540).

lo imaginaba tropical, palmeras y bananeros. No tenía la menor idea de nada. (Blanco Aguinaga 2002: 97).

Incluso el eminente y culto médico José Puche, representante del *SERE* en México, declararía francamente que al llegar a México no sabía nada “en absoluto” del país (Puche 1978: 56).

Para ello los responsables del *Diario del Ipanema* publican una sección fija donde dan a conocer a los refugiados no solo datos sobre la historia de México sino también noticias sobre el clima y la geografía. Reflejo de esto son las palabras de Modesto Bargalló Ardevol: “Muy poca idea teníamos los españoles de entonces, teníamos un gran desconocimiento de México. Sólo conocíamos de México [...], digamos, lo más pintoresco [...] Y, y vimos, claro, que México era otra cosa, realmente” (Bargalló 1979: 55-56).

El *Ipanema* fondeó durante la mañana del 7 de julio de 1939⁹⁸. Silvia Mistral recuerda en una entrevista como a la llegada a Veracruz les esperaban los sindicatos mexicanos y especialmente una pancarta, “una pancarta que decía «Sindicato de Tortilleras», y entonces, eh creo que fue Artís [pienso que se refiere a Tisner, por lo que anteriormente ha contado] el que dijo: «Fíjate, llegamos a un país fabuloso, fíjate que hasta las tortilleras están sindicalizadas»” (Silvia Mistral 1998: 320).

A su la llegada, los refugiados debían pasar por una serie de trámites previos, como un reconocimiento médico, antes de poder salir del puerto ya con un trabajo⁹⁹. Para ello, el *SERE* creó el *Comité Técnico de Ayuda a los Refugiados Españoles* (a partir de ahora *CTARE*), con José Puche a la cabeza, cuyas funciones consistían en recibir, organizar y ocuparse de ellos en los primeros meses de acomodo y asentamiento. Este comité acondicionó, para llevar a cabo esta función, un barco atracado

98 La cifra de exiliados catalanes en México son divergentes; en una encuesta aparecida en la *Revista dels catalans d'Amèrica* (1939c: 57), se consideraba que había en el país cinco mil antiguos residentes y un millar de exiliados políticos. Joan Rossinyol da la cifra global de diez mil; en cambio, para Josep Soler i Vidal serían dieciocho mil; mientras que, para Miquel Ferrer, los exiliados fueron seis mil.

99 Dichos trámites son anunciados a los pasajeros a través de unas *Instrucciones a seguir para la mejor organización del desembarco y estancia en Veracruz* (Delegación del Comité de Ayuda, La (1939): “A los pasajeros del Vapor «Ipanema»”, Exp. 6018, del *Archivo del CTARE, Archivo Histórico del INAH*, México). Podemos destacar que se recuerda a los refugiados que deben adecuarse a las leyes de México, que exige tener un Documento de Identidad y someterse a dos reconocimientos médicos: uno de Sanidad Marítima y otro del Departamento de Salubridad de La República, destinado para “determinar el clima más adecuado a cada organismo” (p. 3 del citado expediente).

en el puerto de Veracruz, el *Manuel Arnús*, para que en él se instalaran los primeros contingentes de exiliados (Rosal 1977: 88-89). Avel·lí Artís-Gener lo recordaba de este modo:

Ens havien instal·lat en dos enormes docs del port, plens de catres de campanya tots iguals, acuradament arrengrats, i un pertanyia a les dones i els infants i l'altre era per als homes i damunt de cada jaç hi havia una flassada prima i un coixí de borra, mesura amb escreix d'eficàcia al pic de l'estiu i en aquella latitud subtropical. Un antic vapor de la Transatlàntica, matriculat a Barcelona, el *Manuel Arnús*, ja havia fet atots i es podria lentament en un dels molls mes arraconats del port. Mai no haurien pogut engegar les calderes, prou que es veia, però n'havien aprofitat els menjadors i les cuines, i a bord de la desferra servien els nostres àpats. (Artís-Gener 1989 vol. 1: 151).

Ese mismo día 7 de julio, cada uno de los miembros de la familia Artís pasa por dichos trámites, tal como consta en una serie de expedientes individuales que se conservan en los archivos del *SERE*¹⁰⁰, superando en primer lugar el reconocimiento de Sanidad Marítima, así como

el cumplimiento de los requisitos legales indispensables de emigración para el desembarco, a continuación se entregará, por los representantes del Comité Técnico de Ayuda la tarjeta individual “A TODOS LOS EFECTOS” valedoras para alojamiento, comida, fotografía, examen médico, etc. etc.¹⁰¹

Silvia Mistral recuerda una anécdota a propósito del carácter irónico de Avel·lí Artís i Balaguer, que acontecerá durante estas primeras gestiones de emigración, sobre el uso de la “jota” o la “equis” a la hora de pronunciar cierto léxico del español de México. Un empleado de inmigración le intenta explicar las diferencias:

Bueno, usted tiene que tener mucho cuidado con la ‘jota’ y con la ‘equis’, porque -dice- aquí, por ejemplo, Xalapa se pronuncia con ‘jota’ pero se escribe con ‘equis’; Xochimilco lo pronunciamos con ‘ese’ pero es una ‘equis’ y entonces Oaxaca se pronuncia con ‘jota’ pero es una ‘equis’ se escribe con ‘equis’. Y Artís muy inefable, hizo un chiste muy, muy español [risas] él decía, que dice: “¡Ah, conxones!” [risas] (Silvia Mistral 1988: 322).

La familia Artís desembarcará el día 8. Tras la última revisión de su equipaje en el edificio de la Terminal, serán conducidos a la residencia temporal: el *Manuel Arnús*. También se creó otro centro de acogida transitorio, a medio camino de Veracruz y

¹⁰⁰ Estos archivos están depositados en el *Archivo Histórico del INAH*, México.

¹⁰¹ Delegación del Comité de Ayuda, La (1939): “A los pasajeros del Vapor «Ipanema»”, Exp. 6018, del *Archivo del CTARE*, *Archivo Histórico del INAH*, México, hoja 1.

México D. F., para lo cual se habilitó un castillo donde albergar a los recién llegados del *Méxique* y del *Ipanema*.

El autor villafranquino debió de pasar el reconocimiento el día 9, ya que reside en el *Manuel Arnús*¹⁰². En su expediente, exp. 1411¹⁰³, se encuentra una serie de datos que llaman la atención, como su estado civil, ya que aparece como casado. En las investigación no se ha encontrado referencia alguna a la fecha de su segunda boda con la actriz Dolors Peris i Miquel, pudiendo pensar que se debió celebrar durante la década de los treinta, pues Tisner ya habla de ella cómo pareja de su padre durante la estancia en Toulouse. Otro dato es acerca de su estado de salud, pues padecía vértigo de Meniere¹⁰⁴. También se destaca que haya perdido el hogar y su patrimonio literario. Esto último será un hecho traumático para el escritor, quien aún deberá sufrir un nuevo revés en este sentido, como ya se verá más adelante. Esta pérdida dificulta tanto la labor de investigación aquí llevada a cabo, como también la comprensión del total de su vida literaria, la de la época catalana y la del exilio.

El *SERE*, para encontrar trabajo y nuevas ubicaciones a los refugiados españoles, creó una lista con los nombres de las personas que trasladaba en sus barcos hasta tierras mexicanas. Como ya se indicó previamente, Avel·lí Artís i Balaguer no fue quien inició los trámites para el exilio, sino que fue su hijo mayor. En aquella lista, según las memorias de Tisner, se le calificaba como “interessant”, por lo que pronto fue reclamado. El interés que mostraron las autoridades del estado de Coahuila (Diccionario 1986 : I, 449-450) por la familia Artís, y en especial por el hijo mayor, Tísner, se debió a que éste aparecía en la lista entregada a las autoridades mexicanas como periodista y dibujante. El encargado de realizar las entrevistas a los diferentes candidatos de interés para mejorar el desarrollo de este estado mexicano fue el General don Damián Hernández, aunque J. Romaguera i Ramió ofrece otro nombre, el de Eulogio (Romaguera 1995: 61), quien se había instalado con su equipo en el Hotel Diligencias de la ciudad de Veracruz. Este General parece que reclamó con insistencia la presencia de Tísner en el hotel, como se intuye de las memorias de

¹⁰² Delegación del Comité de Ayuda, La (1939): “A los pasajeros del Vapor «Ipanema»”, Exp. 6018, del *Archivo del CTARE*, *Archivo Histórico del INAH*, México, hoja 3

¹⁰³ Está compuesto no solo por las fichas creadas en el momento de su entrada en el país, sino también por la correspondencia generada con los responsables del *CTARE* durante su estancia en Saltillo.

¹⁰⁴ Es un trastorno del oído interno que afecta el equilibrio y la audición. Información extraída de *Medline Plus* (2012).

este último. Así le recordaba:

Assegut darrera la taula, cofat amb l'enorme barret —amb la calor que feia a Veracruz!—, amb el pit encreuat per la doble canana plena de bales del nou llarg i un enorme i pudent cigar entre les dents i sota el bigoti llegendari, el general no solament no em va fer ni el més lleu gest amistós —a sant de què l'hauria hagut de fer?— sinó ni tan sols l'elemental gest d'invitar-me a seure. (Artís-Gener 1989 vol 1: 153).

En aquella entrevista, el General Hernández le comunica que era uno de los candidatos elegidos para desarrollar uno de los proyectos del Estado de Coahuila: un diario donde “recollís el pensament governamental i impulsés l'agricultura i la indústria de Coahuila” porque el “doble ofici de dibuixant i periodista em feia idoni per al nou periòdic puix que amb un tret matava dos pardals (m'ho va dir literalment, si bé *pájaros* en comptes de pardals)” (Artís-Gener 1989 vol 1: 153-154). Con diferentes argumentos intenta que el General desista en sus intenciones de enviarle a Saltillo, capital del estado de Coahuila (Diccionario 1986: I, 1842), poniendo como excusa a su padre, sus hermanos u otros refugiados catalanes que habían viajado en el *Ipanema*. Pero el general tenía respuesta a todos aquellos argumentos, así que nombró director general de la imprenta del diario a Avel·lí Artís i Balaguer; decidió que Rosa aprendería a escribir a máquina, también confío en que Arcadi curaría de su tuberculosis y, así mismo, permitió el paso de otros dos refugiados como sobrinos de la familia (Artís-Gener 1989 vol 1: 154). Ante esto no pudo hacer nada y todos, tras haber expresado previamente su malestar, se trasladarán hasta la capital del estado del norte, Saltillo, donde residirá Avel·lí Artís i Balaguer durante unos meses.

2. 2. 6. e. Viaje y estancia en Saltillo.

La fecha del viaje a Saltillo no se conoce con exactitud, pero se puede situar entre los días 20 y 22 de julio¹⁰⁵. Dicho viaje lo deben realizar diversos refugiados españoles que van a residir en el estado de Coahuila, cuarenta y una familias, entre las que 105 Véase el telegrama enviado al señor José Puche el día 24 de julio (s.f. 1939f: exp. 6333) del *Archivo del CTARE*, *Archivo Histórico del INAH*, México. Téngase también en cuenta la postal de Elvira Elias; en el apartado de la dirección se encuentra tachado con tinta negra el nombre de la ciudad de Veracruz, y sobre ella se encuentra escrito Saltillo Coah., junto a un matasellos de correos del 7 de agosto de 1939 [Elias, Elvira (Toulouse, 19 de juliol de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549]; o la carta de Lluís Bota i Villá a Tísner donde se comenta que “ja fa quatre mesets llargs que fem de saltillenses” [Bota i Villá, Lluís (Saltillo, 1 de desembre de 1939): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549].

se incluye la del nuevo delegado del *SERE* en dicho estado, José Ribaud Valdés¹⁰⁶.

El viaje lo realizarán en tren, primeramente en uno de vía estrecha, cambiando a uno de vía ancha en el Distrito Federal y teniendo que cambiar de estación, de la de San Lorenzo a la de Buenavista, para poder llegar a Saltillo. Así recuerda el tren:

Ens van encaixonar en un vagó sinistre dins el qual anàvem a fer un viatge de mil quilòmetres llargs sense que els nouvinguts duguéssim res a l'estómac ni a les butxaques, ni un trist acompte dels formidables fitxatges. (Artís-Gener 1989 vol 1: 155).

Durante este viaje es cuando van a conocer realmente el país que les había acogido, ya que tuvieron un contratiempo¹⁰⁷, revelador a ese respecto:

Érem en un paratge desolat, un aterridor despoblat que ens rodejava amb monstruoses i amenaçadores cactàcies fins a un horitzó sense límits, amb la fuetada seca de la via del tren procedent d'un infinit i que es perdia en el del cantó oposat. Devien ser les nou o les deu del matí i, això no obstant, feia una calor de meridià, com si el sol ja fos al zenit. Vam baixar dels vagons per tal d'estirar les cames, observar les dimensions del desastre i alegrar-nos pel fet venturós de no haver sofert cap desgràcia personal [...]

Gairebé sense adonar-nos-en, en una exhalació que hauríem trobat acceptable en una pel·lícula de René Clair, va brollar del no-res un mercat, un densíssim *tianguis*, en aquell desert inhòspit. Com si haguessin sortit de sota les pedres o del cor de les atzavares van comparèixer dotzenes de persones que plantaven uns fràgils taulells i els resguardaven amb veles de tela blanca, amb una creu de canya com un estel per tal de mantenir-les teses, i es posaven a vendre tota mena de mengies —increïble i inesperat contacte amb un repertori infinit— o begudes, aigües de colors vius que duïen en grossos pots de vidre en forma de bóta i que havien traguinat ases i cavalls que ara miraven de pasturar en l'ermot.

El quart de segle llarg que vaig viure a Mèxic fa que ara pugui parlar de tacsos, pambazos, memelas, gorditas, enchiladas, morelianas, charamuscas, atote i pulque, més tota la immensitat de formes, mesures, colors i noms dels panets dolços, que empal·lideixen el nostre minso repertori de xuixos i croissants: conchas, chilindrinas, cuernos, orejas, ojos de Pancha, banderillas, cocolos, moños, piedras, tabiques més tots els que oblidó. I encara amb l'enorme varietat de jugos que ara acolorien vivament el desert immens. Noms apresos en aquella ocasió de fortuna i que hauríem arraconat indefectiblement, com ho farà el meu lector que mai no hagi estat a Mèxic, un país posseïdor d'eterna capacitat de sorpresa, tan incommensurable com la seva condició d'inexplorat, tothora ple d'àrees insospitadament verges. Al cap de set o vuit hores va arribar un vagó-plataforma amb grua que empenyia una locomotora, la qual duïa afegit al tender un vagó de caixa, amb els homes i les eines que calien. Es van deturar, naturalment, mig quilòmetre lluny, on començava el desastre de la via trencada i allí van iniciar la seva feina. Complicadíssima. Car quan la grua ja va arribar al darrer vagó dels tres que havien descarrilat i el va plantar treballosament damunt els rails acabats d'arranjar, el van enganxar al vagó-grua i se'l

106 El Teniente Coronel de Artillería José Ribaud que también realiza el viaje en el *Ipanema*, llega con tres familiares.

107 El contratiempo que narra Tísner en sus memorias es el descarrilamiento del tren. Este hecho también queda reflejado en el informe de J. Ribaud, fechado el 27 de julio de 1939 (s.f. 1939f: Exp. 6333, *Archivo del CTARE*, *Archivo Histórico del INAH*, México).

va haver d'endur cap a Huehuetoca, el va deixar a la doble via de l'estació i va tornar la màquina amb la plataforma-grua per tal de repetir l'operació dues vegades més. I l'endemà—autènticament: ja tornava a ésser de dia— va fer victoriosa aparició la locomotora, que ara empenyia els tres vagons que havien volgut treballar pel seu compte, ja reduïts al capteniment assenyat. I finalment, van refer el comboi original.

I tan de pressa com s'havia muntat, quan encara no tots els passatgers havíem pujat als nostres vagons, el prodigiós *tianguis* ja havia desaparegut i solament en quedava el rastre dels taps corona, les ampolles buides i els gossos optimistes, que cercaven quelcom entre les deixalles.

Probablement la paralització d'un tram de via havia ocasionat grossos contratemps d'horari també dels altres trens. Potser Ferronales havia de donar preferència a endarreriments pitjors: el fet va ser que, arribats a Sant Luís Potosí, capital de l'estat homònim, vam romandre cinc o sis hores en una via morta. El pare es moria de gana: havia provat de menjar un *taco de carnitas* i havia escopit ferotgement el petit mos, incapaç de resistir el bitxo incendiari d'aquelles latituds. Havia emprès una involuntària vaga de la fam i de sobte, entre la multitud autòctona que recorria l'andana i ens oferia els articles més insòlits, el meu pare va sentir una veu esperançadora:

— ¡Ay, qué aceitunas!

— No sentiú? Olives! Almenys menjarem alguna cosa civilitzada! —va cridar el venedor i va gesticular fins que el vam tenir al peu de la finestrella. Duia una gran panera plena de rajoles de color de terra fosc, embolicades amb paper de cel·lofana. En vam comprar dues o tres. El subconscient, disfressat de gana, va fer de les seves amb el meu pare, perquè de seguida es va adonar que allò no semblaven olives i malgrat el pressentiment, va dir:

— Es veu que son olives negres i aquí les venen premsades. Em sembla que ens haurem d'acostumar a moltes coses ben estranyes!

Va pelar un angle de la pastilla, la va ensumar desconfiat i no gens convençut hi va clavar un mos, el qual va sortir immediatament disparat amb força, com les *carnitas* d'abans, entre una curiosa barreja d'interjeccions, planys i paròdies d'aquell imaginari «¡Ay, qué aceitunas!». Perquè el bon home de l'estació de Sant Luís Potosí no enganyava pas ningú: ell cridava «*Hay queso é tuna!*», una singularitat huasteca: formatge de figa de moro. Que, de debò, es com un codonyat, excel·lent per al meu gust, que es complau en l'agredolç. (Artís-Gener 1989 vol 1: 155-158).

En Saltillo, el recibimiento de la población no fue muy bueno, tal y como al parecer ocurría de forma generalizada con los exiliados en todo el territorio mexicano¹⁰⁸: 108 Realmente el beneficiario de la llegada de los exiliados republicanos era la política del presidente Cárdenas, ya que con ellos y otros refugiados pretendía conseguir con un amplio despliegue de medidas políticas, sociales y económicas, la radical transformación y modernización del país (Caudet, 2005: 151-152). Pero en México existían también —como fueron descubriendo los exiliados republicanos— sectores de ideología ultramontana e incluso fascista o parafascista, que presentaron un frente común contra el proyecto revolucionario de Cárdenas. Albergaban el temor de que con la llegada de los republicanos se contribuiría a reforzar el proyecto. Se opusieron frontalmente, en un primer momento, a que los emigrantes políticos españoles se instalasen en México. J. Gaos, en el artículo, «La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana» de 1966 —cita extraída de la obra de F. Caudet, (2005: 154)—, comentaba:

La sociedad mexicana estaba dividida, desde antes de la guerra de España, en lo que puede llamarse sumariamente «la Revolución» y «la reacción». La Revolución eran el presidente de la República y su gabinete, la administración pública y las fuerzas armadas, el partido en el poder y las clases medias y los obreros y campesinos controlados políticamente por él, y hasta los miembros de las clases alta y media —financieros, empresarios, eclesiásticos— que, sin ser semejantes partes del régimen, preferían la continuación de él, el entenderse con él, el influir sobre él y el beneficiarse con él, a nuevos trastornos sociales. El afán de paz y orden que generan los periodos largos o intensos de guerra y desorden, aprovecha al régimen en el poder al término de ellos; aprovechaba en México a la Revolución como iba a aprovechar en España al allí sobreve-

La gent de l'interior és més esquerpa i a Saltillo, remarcablement, tenen tarannà masclista i els fa ser partidaris de qui guanya i no pas de qui perd, tant si són galls de combat, cavalls de cursa, boxadors o generals. Ells estimaven Franco perquè havia derrotat la República, de la mateixa manera que més tard van anar a favor de Mussolini o de Hitler. De bon principi, el poble ras no ens podia veure ni en pintura. Anàvem pel carrer i ens insultaven. Perquè una cosa era l'actitud oficial —que es prolongava fins als sindicats— i una altra molt distinta la de la gent del carrer. (Artís-Gener 1991: III, 109)¹⁰⁹.

Tal resentimiento también incidía en los residentes en México de origen catalán porque los recién llegados les causaban recelo (Andújar s.d.: 13-14). Se les había considerado como *hordas rojas*, pero rápidamente se dan cuentan de lo contrario, pues como se puede comprobar en las siguientes palabras de Víctor Colomer, eran gente “honrada, culta i educada. Passaren dies, setmanes i mesos i no hi va haver robatoris, crims ni assalts de bancs. La sorpresa anà creixent en veure que no hi havia borratxeres ni baralles” (Colomer 1939: 40).

Con todo, en el informe anteriormente citado de J. Ribaud, se destaca que el recibimiento en la estación de tren fue bueno, tanto por parte de las autoridades como de las organizaciones obreras, mientras que el pueblo se mostró indiferente:

nos encontramos con unas doscientas cincuenta personas que habían acudido a recibirnos en nombre de las organizaciones obreras así como las autoridades de la población. Inmediatamente fuimos conducidos a un local en excelentes condiciones donde hemos sido atendidos en forma satisfactoria, excepto a lo que se refiere a la comida que ha sido escasa. Las autoridades nos han atendido con todo interés y cariño. El pueblo, en general, ha manifestado indiferencia, debido sin duda a la ignorancia en que está de nuestro caso, prescindiendo de que personas aisladas había acudido a nuestro alojamiento a demostrarnos sus simpatías¹¹⁰.

La familia Artís se instalará en una escuela de la calle de Xicoténcatl, 221. El edificio, que estaba destinado para el diario, era una casa deshabitada de tres pisos, que se encontraba al lado del edificio del Gobierno. La rotativa se encontraba en el sótano; en la planta baja encontraban los linotipos, las cajas y las platinas; en el primer y en el segundo piso se encontraban la redacción y la centralita, y en el tercer

nido. La reacción eran los restos sociales de los beneficiarios del porfirismo, despojados del poder político y de la posición económica y social, que no habían querido o logrado entrar ni siquiera en el último de los grupos enumerados como integrantes de la Revolución, y los católicos irreconciliables con un régimen que mantenía en vigor leyes contra la ingerencia de la Iglesia en la vida política y en la enseñanza pública.

También este recelo lo tenía la Antigua Colonia —nombre que recibía la colectividad española establecida en México con anterioridad a la llegada de los republicanos— tradicional y conservadora, la cual, había apoyado abiertamente la sublevación militar.

109 Véase también G. Sheridan (1998: I, 253-260).

110 S.f. (1939e): exp. 6333 del *Archivo del CTARE*, *Archivo Histórico del INAH*, México, [h. 1].

piso el departamento de dibujo y el archivo. Avel·lí Artís i Balaguer, según su hijo, no debió hacer mucho en aquel primer trabajo mexicano: “Mai no hi va haver res més que una cadira a la planta baixa, amb el meu pare assegut i llegint els diaris, a terra a la dreta els que ja havia vist i a l’esquerra el munt dels verges.” (Artís-Gener 1991: III, 111). Por este trabajo recibía 75 pesos mensuales¹¹¹.

La sección de Prensa y Propaganda de Saltillo, de la cual formaban parte los Artís, se completaba, como refleja el informe de José Ribaud, con: Joaquim Valrela Ramírez como corrector de pruebas; Edmundo Lorenzo Santiago como tipógrafo; Ángel Díaz García como radiotelegrafista; Adolfo García Gonzáles como linotipista, y Luis Bota Villa como periodista, según recoge el informe de J. Ribaud del 7 de agosto de 1939¹¹².

Tras instalarse, el escritor villafranquino entabla relaciones epistolares con diversos amigos, como es el caso de la hija del dibujante Apa, Elvira Elias, o con Lluís Bota Villá, cuando éste se encuentra ya en Ciudad de México, según la carta de Tisner fechada, el 1 de diciembre de 1939¹¹³.

La convivencia entre los refugiados españoles de Saltillo no fue idílica. Por lo que se puede desprender del último informe mencionado de J. Ribaud, debieron de formarse grupos por cercanía geográfica y lingüística. De entre estos grupos se presta especial atención el *catalán*, como indica el dirigente del *SERE*, ya que debieron realizar una serie de movimientos *políticos* contra él, intentando desprestigiarle, y provocando que las autoridades mexicanas desconfiaran:

Estos individuos dicen en sus conversaciones con los mexicanos que ellos no son españoles, sino catalanes, que los españoles son los autores de numerosos incendios, robos y asesinatos cometidos en Cataluña, que somos la escoria de España y que ellos son una raza superior. Personalmente de mi han dicho a unas muchachas que les pidieron informes míos, que yo era un sinvergüenza, un ladrón y un borracho, y no solo hay esto, sino que pretenden indisponerme con el Gobernador y con su delegados el Gral. Rodríguez.

Con objeto indudablemente de producir el incidente personal han llegado a

111 El periódico nunca llegó a publicarse por diversos problemas como se puede comprobar en la correspondencia entre Avel·lí y su hijo: Artís i Balaguer, Avel·lí (Saltillo, 10 d’octubre del 1939), (Saltillo, 18 d’octubre del 1939), (Saltillo, 20 d’octubre del 1939), etc.: Mgs. consultados en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tisner*, Mss. 4549.

112 S.f. (1939e): exp. 6333 del *Archivo del CTARE*, *Archivo Histórico del INAH*, México.

113 Elias, Elvira (Toulouse, 19 de juliol de 1939): Ms. consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tisner*, Mss. 4549; Bota i Villá, Lluís (Saltillo, 1 de desembre de 1939): Mg. consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tisner*, Mss. 4549.

presentarme facturas abusivas que naturalmente me he negado a pagar, llegando entonces a producir un incidente en el internado donde se hospedan delante de varios mexicanos, diciendome que tenían escritas unas cartas para París y México denunciando el abandono en que se les tenía; y diciendo así mismo que iban a publicar todo esto en un periódico de la localidad¹¹⁴.

Este grupo estaría formado por Francisco Mallart Valverdú, los varones de la familia Artís, Lluís Bota i Villá, Vigfredo Boch Pardo y Luis Casamitjana Avello.

Con la llegada de Pere Calders a México¹¹⁵, y con posterioridad a su capital, se inicia una tensión entre Avel·lí Artís i Balaguer y su hijo, como se verá más tarde, no solo por la llegada de su gran amigo sino también por el férreo control paterno. Este entendía la familia como una tribu y no aceptó la idea de que se fuera al Distrito Federal, pues no admitía ninguna desintegración del linaje:

— No caldria sinó! Hem fet la bestiesa d’abandonar Europa. venim a aquest cony de país i, per si no fos prou, ens establim en una sucursal que té aquí, al nord, on arribem seguint els teus passos de noi segrestat per un general de pel·lícula que només deia guatilles! I ara el senyor ens vol abandonar, perquè ha arribat el seu amic de tota la vida i ja no pot passar ni una hora més sense veure’l! Digueu al teu Pere Calders que s’hi faci retratar, que vingui a pensar aquí, que de feina en trobarà tanta com vulgui, i que ens deixi tranquils! Només caldria això, que uns estiréssim cap a una banda i els altres cap a l’altra! Caminant plegats serà com podrem fer front a aquest mullader on ens hem —on ens has!— fotut. (Artís-Gener 1991: III, 113).

Más tarde alquilarán un piso donde vivirá toda la familia, apenas amueblado: “una taula, mitja dotzena de cadires, quatre llits individuals, més una nevera de gel i una cuina de gas amb tres fogons” (Artís-Gener 1991: III, 113). Avel·lí Artís i Balaguer fiscalizaba los ingresos familiares e intentaba controlar y mandar en todo. Como dice su hijo, había heredado una característica catalana: «*A casa meva mando jo!*». Por lo tanto, no le agradaba mucho la actitud de su hijo y su insistencia de marcharse a Ciudad de México, puesto que en aquel momento él quería tomar las decisiones familiares¹¹⁶. Sobre esta idea de control, en una entrevista a Tisner de

114 S.f. (1939f): exp. 6333 del *Archivo del CTARE*, *Archivo Histórico del INAH*, México, [h. 1]. Recuerdo que mantengo la ortografía como aparece en el documento.

115 Pere Calders debió de llegar hacia finales de julio de 1939. En carta del día 30, ya en Veracruz, le expresa su sorpresa de su marcha hacia Saltillo [Calders, Pere (Veracruz, 30 de juliol de 1939): Ms. consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tisner*, Mss. 4549]:

Què hi fas aquí datl? He pasta l’occeà desafiant mil perills, he navegat durant catorze dies per a llençar-me als teus braços i ara que em pensava [que] ja et tenia resulta que ens separen no sé quants dies i quantes nits de tren i una quantitat d’estats.

116 Así definía Tisner a su padre en sus memorias:

tossut en les seves manies fàcilment menades al nivell de rebequeria, el culpable del nostre capteniment. No puc, de cap manera, emetre un judici tan concloent sobre el meu progenitor i encara menys si ha estat un veredict obtingut amb acusació i sense defensa. El meu pare era un home intel·ligentíssim, enormement

J. M. Figueres reconoce que entregaba el dinero en casa, indicando que ganaba 80 “semanales” por los trabajos en *La Publicitat*, *La Rambla* y por las caricaturas de *L’Esquella de la Torratxa* (Figueres 1994a: 133).

Tísner, con todo, decide marcharse¹¹⁷ ante la mala situación económica que vive. En sus memorias cuenta que todo el dinero que ganaba en Saltillo estaba destinado a pagar su parte del alquiler del piso y no le quedaba ningún peso para gastos personales, pero no quiere “organitzar el cisma familiar, almenys obertament” (Artís-Gener 1991: III, 114). Esta marcha no pasa desapercibida para las autoridades del *SERE* y en especial a su delegado en aquella ciudad, José Ribaud, la cual es notificada en una carta del 6 de septiembre del delegado de Saltillo al presidente del *SERE*, el señor José Puche. En la carta se confirma lo anteriormente comentado, que su marcha es causada por estar “disconforme con el sueldo que ganaba”¹¹⁸.

En Ciudad de México, donde se reencuentra con sus grandes amigos Pere Calders y Jaume Botey¹¹⁹, se aloja, mientras busca trabajo, en un primer momento en una sede del *SERE* hasta que logra encontrar una vivienda¹²⁰. En esa búsqueda de su modo de vida, comenzará a pintar cuadros¹²¹, dedicación que le aporta ingresos

sensible i emotiu, però jutjava com a febleses de caràcter la manifestació d’aquesta mena de sentiments íntims (Artís-Gener 1991: III, 114-115).

117 Por las fechas de que se dispone, merced a las cartas que escribe Pere Calders, Avel·lí Artís-Gener debió de marcharse hacia la capital mexicana en los primeros días de septiembre de 1939 [Calders, Pere (Mèxic D. F., 29 d’agost de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549].

118 S.f. (1939e): exp. 1411 (Avelino Artís Balaguer) del *Archivo del CTARE*, *Archivo Histórico del INAH*, México, [h. 1].

119 Policía de la Generalitat que se había hecho famoso el 14 de abril de 1934, por haber matado en un tiroteo a un delincuente anarquista. Inicia su exilio con la familia Artís, ya en México se convierte en marchante de Tísner en la venta de sus pinturas.

120 En los diferentes oficios que se generan con su marcha –conservados en el *Archivo del CTARE*, *Archivo Histórico del INAH*, México—, podemos decir que Tísner ya se encuentra en México DF el día 8 de septiembre en la residencia del *SERE* de Lucerna 65 (s.f. 1939d: exp. 313 (Avelino Artís Gener) del *Archivo del CTARE*, *Archivo Histórico del INAH*, México).

121 En varias cartas que escribe Avel·lí Artís i Balaguer a su hijo, durante la estancia de este último en la capital mexicana, se encuentran referencias a la afición de Tísner a la pintura, la cual se convierte en estos primeros meses en oficio. Por ejemplo, se hace referencia a hace referencia a la exposición de dos acuarelas de Saltillo en can Fornés [Artís i Balaguer, Avel·lí (Saltillo, 18 d’octubre de 1939): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549]:

Als aparadors de can Fornés hi ha exposades, des de dissabte 30 de setembre, les teves aquarel·les de Saltillo, degudament emmarcades. El “pas-par2tout” de la segona el va fer l’Arcadi, copiant-lo del que havies fet tu.

Ignoro si algú s’hi ha interessat, perquè fa dies que no he vist el senyor Fornés. [...]

Celebraré que les ganes de pintar que se t’han desvetllat no decaiguin fins que hakis enllestit les obres necessàries per a realitzar l’exposició que projectes. Potser això fóra el que més contribuiria a convèncer-me que és de veres que finalment toques de peus a terra.

También existen referencias en otras cartas del mismo fondo sobre esta afición del escritor (por ejemplo: Camps-Ribera, Francesc (Veracruz 1 d’agost de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de

considerables tras venderlos entre la colonia catalana, para posteriormente incorporarse a la plantilla de una empresa de publicidad.

Durante la estancia de Tísner en Ciudad de México, gracias a la correspondencia con su padre, un total de once cartas, se observa que pronto se produce una reconciliación, pasando las navidades en familia. En dichas cartas se puede comprobar el inicio de la vida cultural catalana en el exilio, con noticias como la aparición de publicaciones (*El Poble Català*)¹²², comentarios sobre el envío de dinero y ropa a los familiares que se han quedado en el país de origen¹²³, noticias acerca de los problemas con la aparición del periódico¹²⁴. En esas misivas, Avel·lí se interesa por algunos procedimientos de impresión para una nueva revista catalana de México¹²⁵; se queja del trato que recibe de Josep Carner¹²⁶, informa sobre la colonia catalana en Saltillo¹²⁷ y le anuncia la intención de Josep Mantesa de desposarse con su her-

Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549).

122 Artís i Balaguer, Avel·lí (Saltillo, 18 d’octubre de 1939): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549. Sobre la interrelación entre publicaciones periódicas y exilio, véase A. Manent (1976: 65-83); V. Riera Llorca y A. Manent (1978: 163-192); J. M. Balcells (1988).

123 Artís i Balaguer, Avel·lí (Saltillo, 18 d’octubre de 1939): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549. Avel·lí Artís i Balaguer reproduce parte de la carta que recibe de Lluís Bota sobre la respuesta que obtiene a la solicitud que tramita ante S. H. C. de Nueva York:

Sentimos mucho la situación precaria en que se encuentra su madre y las tres criaturas que están a su cuidado. [...]; pero en vista de lo que ocurre con los envíos que se hacen a España. Tanto en dinero como en ropa o víveres, todo lo cual es robado por ese asesino llamado Franco y por sus lacayos, y que la ayuda que se ha intentado dirigir en forma particular ha tenido un resultado totalmente contrario, este Organismo se ha visto obligado a suspender todo envío a la España fascista. Es muy doloroso tener que adoptar esta actitud, delante del tremendo drama de nuestros compatriotas...

Más adelante en este mismo documento transcribe algunos párrafos de la carta que recibe de Ramon Peypoch. En este caso interesan los referentes a la situación en Cataluña:

Les coses a Catalunya continuen igual. Aquestes setmanes darrereres sembla que ha minvat una mica la persecució; pero que, en canvi, la gana, la manca de treball i la miseria augmenten. La màquina administrativa no rutlla i davant el fracàs dels organismes qui hi havien intervingut han estat retornats els Proveïments a l’Ajuntament, donant-li, pero un termini de tres setmanes perquè resolgui el problema. No hi ha sucre, ni cafè, ni farina, ni moltes altres coses essencials. Ací hem vist mostres del pa que es ven a Barcelona i puc assegurar que nosaltres mai no l’haviem menjat igual; és molt més negre i molt més pesat. Diuen que aprofiten la farina submergida al port amb els vaixells enfonsats. Aquells subministres de cotó, que motivaren tants discursos, articles i fotografies, s’han estroncat; es pensaven que amb deu mil bales de cotó farien treballar tres mesos les fàbriques de casa nostra.

124 Artís i Balaguer, Avel·lí (Saltillo, 18 d’octubre de 1939) y (Saltillo, 29 de novembre de 1939): *Mgs.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549).

125 Artís i Balaguer, Avel·lí (Saltillo, 20 d’octubre de 1939): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549.

126 Josep Carner en el exilio mexicano se convierte en el eje generador de la cultura catalana y todo debía de pasar por sus manos. Avel·lí Artís i Balaguer debió enviarle dos misivas que no fueron respondidas por el poeta y en varias cartas que dirige a su hijo se queja de ello [Artís i Balaguer, Avel·lí (Saltillo, 28 d’octubre de 1939): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549]. En otra carta habla del ofrecimiento que recibe de Josep Carner a través de Salvat de codirigir Industrial Gráfica [Artís i Balaguer, Avel·lí (Saltillo, 7 de novembre de 1939): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549].

127 Artís i Balaguer, Avel·lí (Saltillo, 29 de novembre de 1939) y (Saltillo, 14 de desembre de 1939):

mana¹²⁸, etc.

2. 2. 6. f. Ciudad de México, D. F.

En una carta-informe del 10 de febrero de 1940 del representante del *CTARE* en Saltillo, Ángel Díaz García¹²⁹, se notifica al General Pedro V. Rodríguez Triana, Gobernador del Estado, la baja definitiva y la renuncia de su cargo por parte de Avel·lí Artís i Balaguer, por haber encontrado trabajo en México DF.

Así, a mediados del mes de febrero de 1940, el villafranquino se traslada a la capital mexicana para reencontrarse con su hijo mayor¹³⁰, y fija su residencia en la capital mexicana, temporalmente en la calle Pedro Baranda, 14, dep. 1. Los otros dos hermanos se quedan en Saltillo, hasta que la familia se vuelve a reunir en el mes de marzo de ese mismo año¹³¹. Se instalarán en una casa de la calle Candelarita 4¹³², donde residirán todos juntos, aunque Dolors Peris, como luego se verá, no llegará hasta el mes de mayo de 1942. Los hijos deciden entonces trasladarse a la calle Pedro Baranda, pero al poco tiempo volverán al domicilio familiar (Romaguera i Ramió 1995: 63).

El trabajo al que se refería el representante del *CTARE* era el de cajista en una imprenta, en la cual imprimía sus libros y una revista la escritora mexicana Emilia Enríquez de Rivera. Esta escritora mexicana, como recuerda V. Riera Llorca, quien trabajó con Avel·lí Artís i Balaguer en varios de sus proyectos de imprenta, le propone crear una imprenta propia, S. de R. L. (Riera Llorca 1994: 67)¹³³:

Mgs. consultados en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, Mss. 4549.

128 Artís i Balaguer, Avel·lí (Saltillo, 29 de desembre de 1939): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, Mss. 4549.

129 S.f. (1939f): exp. 6333 del *Archivo del CTARE*, *Archivo Histórico del INAH*, México.

130 S.f. (1939e): exp. 1411 (Avelino Artís Balaguer) del *Archivo del CTARE*, *Archivo Histórico del INAH*, México. En la carta dirigida a José Puche le da las gracias por permitirle su traslado a México DF.

131 S.f. (1939e): exp. 1411 (Avelino Artís Balaguer) del *Archivo del CTARE*, *Archivo Histórico del INAH*, México. Solicita al *SERE* ayuda para el traslado de sus dos hijos que aun residían en Saltillo.

132 S.f. (1939e): exp. 1411 (Avelino Artís Balaguer) del *Archivo del CTARE*, *Archivo Histórico del INAH*, México. Avel·lí Artís i Balaguer solicita dinero para comprar muebles, siéndole entregadas, “en concepto de depósito”, cuatro camas.

133 Así recuerda V. Riera Llorca a Avel·lí: “tenía fama d’home malgeniüt —no n’era tant com deia la fama, que a ell li agradava cultivar”.

Passats uns dies observant-lo, la tal senyora li va dir: «Me da usted la impresión de ser un gallo de pelea atado a esas cajas.» I li va proposar d’associar-lo amb ella per muntar un taller on fer feina que encarregava en aquella impremta i tot el que els encarreguessin els clients eventuals. És va muntar la nova impremta al carrer Durango, 290, amb el nom d’A. Artís, impresor. S. de R. L. i amb operaris quasi tots refugiats: Marià Martínez Cuenca, premsista; Margelí, linotipista; Falcó, minervista; Elvira Tella i Lucrèzia Iva, relligadores i Pere Matalonga, corrector de proves. (Artís-Gener 1991: III, 66).

A esta lista habría que añadir otros nombres, muchos de ellos de origen catalán. Domènec Guansé recuerda en este sentido a Avel·lí Artís i Balaguer de la siguiente forma:

lo he visto siempre dispuesto no a manifestar indiferencia, sino a ayudar a toda la gente, a impulsar las más nobles empresas, a mantener encendida la lámpara de la devoción y admiración de los catalanes actuales por los precursores, por las figuras venerables, y a tender la mano a los más jóvenes. (Guansé 1947: 139).

T. Ferriz Roure (1998a: 61) menciona a sus otros colaboradores: Lluís Branzuela, administrador; Bartomeu Rosique y Lois —antiguo cónsul de España en Lyon—, cajista; Vicenç Riera Llorca, corrector de pruebas; el encargado del taller era, al principio, Marià Roca¹³⁴, y posteriormente, el tipógrafo madrileño José Castillo, “buen conocedor del oficio, activo y enérgico” (Riera 1955: 3). La mayor parte de ellos permanecieron siempre con Avel·lí Artís i Balaguer y le acompañaron en muchas de las imprentas donde trabajó posteriormente.

V. Riera Llorca recuerda así como entró a formar parte del grupo de colaboradores del autor y editor:

Un dia el Tísner em va dir que Matalonga havia deixat la feina i que si m’interessava podia parlar amb el seu pare. Naturalment, m’interessava. Vam anar a veure el pare i ens vam entendre de seguida. La meua primera pregunta va ser si Matalonga havia deixat la feina *motu proprio* o si l’havien despatxat. L’Artís em va dir que Matalonga havia deixat la feina espontàniament i sense donar cap raó de per què ho feia. No vaig dubtar pas que fos així, però em va semblar que no podia acceptar la que sense que Matalonga m’assegurés que no li feia un tort; i en sortir de casa Artís vaig anar a l’Orfeó Català, on vaig Matalonga sol, prenent un cafè amb llet. Matalonga era bastant solitari, poc sociable, com jo; en el seu cas degut potser a la seva dificultat d’expressió; era quec i ho era molt. Un dia ens havíem trobat al carrer i em va invitar a prendre un cafè al Venècia. Vaig refusar perquè era un establiment molt freqüentat pels refugiats la guerra; i em va dir: «No, home; si et veuen amb mi, ningú no et dirà res.» Aquell dia de l’Orfeó, en veure’l, li vaig dir: «A tu et busco.» I em va respondre: «Com que et conec, ja sé per què em busques. T’han ofert la plaça

134 Como recuerda T. Ferriz Roure había aprendido el oficio antes de la guerra, en Reus.

de corrector a la impremta de l'Artís. Accepta-la.» Li vaig respondre que no l'acceptaria si no m'assegurava que no el perjudicava, si havia deixat el lloc disgustat. La cosa era possible perquè Artís tenia fama d'home malgeniüt —no n'era tant com deia la fama, que a ell li agradava cultivar— i Matalonga la tenia de bastant gandul i sempre ben disposat a trobar un pretext per plantar una feina. Em va assegurar que no havia abandonat la plaça enemistat amb Artís i l'endemà vaig començar a treballar en aquell taller, on vaig trobar vells coneguts. (Riera Llorca 1994: 66-67).

La empresa era muy próspera y tuvo que establecer turnos para que se trabajara de noche. Pero tras una serie de tensiones con su socia, el impresor villafranquino tomó su control, solicitando en una carta que envía al *JARE* capital para mantenerla. También explica las causas de su disolución, ya que

apenas comenzados los trabajos de la empresa, la citada señora Emilia Enríquez de Rivera adoptó con respecto a la misma, al parecer por agobios económicos, una actitud en extremo desconsiderada, incumpliendo el contrato de la sociedad y privándola de los recursos que estaba obligada a aportar, según se establece en una de las cláusulas de aquél¹³⁵.

Entonces, él y una buena parte de su gente —Marià Roca, Joan B. Climent, Vicenç Riera Llorca, entre otros— pasaron a los talleres gráficos de *Ediciones Minerva*, propiedad de los catalanes desterrados Miquel A. Marín, Ricard Mestre y Ramon Pla Armengol. Paralelamente a su labor como jefe de la imprenta, donde preparó numerosos libros en catalán, Avel·lí Artís i Balaguer creó a una nueva empresa editorial en las calles de Pánuco y Río de la Plata: la *Impresora Insurgentes*, donde editó una parte de los volúmenes de *Edicions Catalònia* que se hacía para al *Comitè de Propaganda Interaliado*, traducidos generalmente del inglés y algunos del francés. El encargado de las traducciones fue Vicenç Riera Llorca.

En todos estos proyectos, como comenta A. Bladé i Desumvila, destaca la calidad como característica que se convirtió en su rasgo distintivo:

no en vano era hijo de un tiempo en que pasar de aprendiz a mozo y de mozo a maestro-impresor requería muchos años y era como una carrera; una carrera que no podía salir bien si faltaba la vocación y la suprema característica de los buenos artesanos: el gusto por el trabajo bien hecho, de los gremios y de las tradiciones del Renacimiento (Bladé i Desumvila 1967: 110).

El afán por la calidad en los trabajos que se producían en las diferentes imprentas

135 S.f. (1942a): exp. relativo a Avel·lí Artís i Balaguer, *JARE* conservado en el *Archivo General de la Administración* (Alcalá de Henares).

del autor no le provocó mayores problemas con sus empleados. En cambio, la envidia de algún trabajador por creer que debía tener un puesto de mayor responsabilidad que otro le produjo un pequeño altercado que acabó en asesinato. V. Riera Llorca narra así el incidente:

Quan feia poc que jo treballava amb ell, Artís va llogar, com a encarregat del taller un jove tipògraf madrileny, José Castillo, de la UGT, molt competent, la qual cosa va produir un gran disgust a Rosique —un caixista que ja havia motivat que deixés la impremta un encarregat anterior, Marian Roca, de Reus—, perquè per segona vegada veia que se li escapava el càrrec que ambicionava de feia temps. [...] Rosique es va dedicar a aliar el personal contra Castillo, un xicot dinàmic, amb dols d'organitzador. [...]

Un dia Rosique va convocar el personal del taller al Sindical d'Arts Gràfiques, davant dels dirigents, per queixar-se de la duresa de Castillo en les seves funcions d'encarregat. Amb gran sorpresa de tothom —no meva, perquè jo feia poc que treballava al taller i el Rosique es malfiava de mi a causa de la meva amistat amb l'Artís i no m'havia explicat quin problema volia planteja—, es va presentar també Castillo, que, hàbil en les polèmiques en públic, dotat d'una gran facilitat de paraula i de raonament, va desmuntar les acusacions de Rosique, que van quedar en ridícul. Es reduïren al fet que Artís exigia al personal molt de rendiment i la feina ben feta i Castillo el secundava. Castillo va demanar que assenyalessin «un sol fet seu injust per als treballadors». El secretari general del sindicat va descartar les queixes de Rosique i va dir que era lògic que Artís exigís rendiment i feina ben feta: esclava en el seu paper de patró.

Un dia Castillo, que solia ser molt puntual, no havia aparegut al taller a l'hora de començar la feina. Va córrer el rumor que en un carrer pròxim havien assassinat un home «vestit». Volien dir que duia americana i corbata. A mesura que passava el temps i Castillo no es presentava augmentaven les sospites que podia ser ell el morí. L'Artís em va demanar que anés a veure què havia passat. Em vaig informar del lloc del fel i vaig arribar-hi quan encara no s'havia presentat el jutge, però hi havia ja allí la policia, que tractava de mantenir a una certa distància el rotlló de curiosos que s'havia format al volt de la víctima. El mort era, efectivament, Castillo. L'Artís m'havia recomanat que em limites a observar si era ell, però que no digués res a ningú, si ho era. Amb motiu d'això van molestar algunes vegades Rosique. Un dia la policia es va presentar al taller i després d'una conversa de primer a soles amb Artís i a continuació amb Rosique es van endur aquest per declarar davant el jutge. L'home hi va haver d'anar diverses vegades, perquè la policia simulava que sospitava d'ell. Mai no es va aclarir oficialment el cas, però es va saber de seguida que els instigadors —no els assassins materials però sí els que havien donat l'ordre de matar Castillo— eren els dirigents del Sindical d'Arts Gràfiques, que també van ser molestats amb interrogatoris i amb uns dies de detenció. En el fons de la qüestió hi havia l'afer d'unes màquines d'impremta, un afer sòrdid i miserable. [...] Rosique assegurava que Artís, quan la policia li havia demanat si creia possible que un dels instigadors de l'assassinat pogués ésser ell, havia respost que no podia dir que ho havia estat, però que no descartava la possibilitat que ho fos. Amb això va augmentar la rancúnia de Rosique contra Artís, una rancúnia que venia de lluny i que arribaria a obsessionar-lo. (Riera Llorca 1994: 67-69).

Durante su exilio, Avel·lí Artís i Balaguer no produce ninguna obra para la escena; aunque según comunicó en el cuestionario enviado a Maria Teresa Espriu, mujer de su hijo Arcadi, tenía ganas de escribir. Pero cubre ese vacío haciéndose

cargo —durante la década de los años cuarenta y los primeros de los cincuenta— de la dirección de la sección dramática del *Orfeó Català*, la cual no contaba con sala propia, y organiza la Agrupació Catalana d'Art Dramàtic¹³⁶, a la que se incorporaran un buen número de profesionales de las artes escénicas catalanas: Anna y Dolors Peris, Emma Alonso, Assumpció Casals, Pilar Sen, Josep Goula, Josep M. Poblet, Josefina Tàpies, Encarnació Coscolla, etc.¹³⁷

La Agrupació estrena muchos montajes durante esta década, pero de los datos que ofrece J. Mengual se deduce que el escenario queda monopolizado por el típico teatro de repertorio de autores como Àngel Guimerà, Serafi Pitarra, Santiago Rusiñol, Josep M. de Sagarra o, a otro nivel pero también dentro del repertorio convencional, de Adrià Gual, Manuel Folch i Torres o del mismo Avel·lí Artís i Balaguer. En los años cincuenta, ya sin él al frente, la actividad no es tan intensa pero cabe detectar una mayor aproximación a la producción del exilio (Arlet 1999).

En septiembre de 1941, Tísner se casa con su primera mujer, Pin Crespo, matrimonio que va a durar entre dos y tres años. En 1942, Arcadi se casa con Maria Teresa Espriu. El 22 de mayo llega a Veracruz Dolors Peris junto a su hijo Francisco Casas Peris en el *Nyassa*, buque portugués contratado por el gobierno de la Segunda República española en el exilio para trasladar refugiados republicanos desde Casablanca (Marruecos), habiendo salido de este puerto a finales de abril. A su llegada a México realiza una serie de trámites para solicitar el subsidio que era entregado por el *JARE* a los refugiados españoles y, así mismo, gestiones para su inclusión en la tarjeta médica a nombre de Avel·lí Artís i Balaguer¹³⁸.

También viaja en el *Nyassa* Artur Bladé i Desumvila (Subirats 2007: 31), quién, recién llegado a México, conoció al autor. Así describe el encuentro en su libro *De l'exili a Mèxic*, coincidiendo con su visita al *Orfeó Català*, una noche de ensayo de

136 Para Vicenç Riera Llorca el grupo «no passà d'ésser un passatemps dels afeccionats de l'Orfeó, però arribà també a un nivell digne» (Riera Llorca 1994: 49). Para conocer más sobre la historia de la agrupación J. Mengual Català (1997: 101).

137 J. Mengual Català se hace referencia a actores catalanes que acabaron triunfando en el cine o en el teatro comercial mexicano como Àngel Garasa, Xavier Massé o el mismo Enric Borràs (Mengual Català 1997). Respecto al caso de Enric Borràs véase también la biografía, un tanto hagiográfica, de J. M. Poblet (1962). Se puede considerar asimismo la dedicación a la escenografía de algunos escritores catalanes exiliados en México. El caso más significativo es el de Avel·lí Artís-Gener (Romaguera i Ramió 1995).

138 S.f. (1942b): exp. relativo a Dolors Peris, *JARE* conservado en el *Archivo General de la Administración* (Alcalá de Henares).

una comedia dirigida por Avel·lí Artís i Balaguer:

un vestit clar, elegant, ben pentinat i amb el seu aire engallat característic; un aire, d'altra banda, no mancat d'ironia i que no va perdre mai, ni tan sols en els darrers mesos de la seva vida quan, ja ferit en punt vital, encara es redreçava com un gall de combat i semblava dir: «No!» a la mort. Perquè així fou sempre: un home ben plantat, moralment i físicament, tens com un brot i d'una gran força vital. (Bladé i Desumvila 1993: 151-152).

Y en otro momento analiza su personalidad en los siguientes términos:

era un home d'una sinceritat absoluta servida per un temperament nerviós i fàcilment irritable. De l'altra, en canvi, era un ironista decantant a la facècia ... Tenia el gest ràpid, tallant, i fins quan descansava, assegut a la cadira, semblava tranquil. Era, en un mot, d'aquelles persones que semblava que no puguin estar un moment sense fer res. Hi contribuïa, en dir seu, la minva auditiva que patia i, en aquest aspecte, no deixa de ser revelador que, havent provar més d'un cop deportar un aparell per a la sordesa, mai no li fou possible d'acostumar-s'hi. (Bladé i Desumvila 1993: 163).

Avel·lí Artís i Balaguer participa, durante el mes de mayo, como secretario en los Jocs Florals que se celebran en Ciudad de México. El consistorio estaba formado por: Josep Carner, como presidente, Miquel Bertran de Quintana, Pere Bosch Gimpera, Josep Conangla i Fontanilles, Marcel Santaló y Joaquim Xirau (Jocs 1976: 71).

Ese mismo año, 1942, reapareció en México *El Poble Català*, periódico homónimo del que existió en las dos primeras décadas del siglo veinte, donde el polifacético autor villafranquino trabajará como corrector de pruebas, mientras que en la etapa americana figurará como uno de sus directores. Tras la guerra, se editó por primera vez en París en octubre de 1939. En tierras mexicanas tendrá tres épocas (1941-47, 1948-50 i 1951-53). La publicación tenía una clara inspiración nacionalista; y se publicaran 39, 21 y 27 números respectivamente en las tres etapas, siendo sucesivamente dirigida por Avel·lí Artís i Balaguer, Jaume Miravittles, Carles Sala y Lluís Aymamí i Baudina. Su redacción estaba en la sede del *Orfeó Català* y se convierte en portavoz de la *Comunitat Catalana de México* (Manent 2000: 133)¹³⁹. Así mismo, en esas fechas y en varios países de América y de Europa, se creó un movimiento político, bajo la denominación de *Consell Nacional de Catalunya*, en el que se agrupaban los diversos partidos catalanes en el exilio —excepto el *PSUC* (*Partit*

139 Fue colaborador en la revista *Germanor* de Santiago de Chile [ref. Sacada de la Gran Enciclopedia Catalana, web: <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0220655.xml>; XFa aparece como colaborador; será Fàbregas?]. También hay que recordar que en estos primeros años de la década de los años cuarenta editó la revista *Full català* (1941-1942) o el libro *Retorn* de Josep M. Poblet (1942).

Socialista Unificat de Catalunya), que se mostrara beligerante con los anteriores, tal vez porque no fuera admitido en dicha coalición—. *El Poble Català* se convierte en órgano del bloque de partidos hasta 1947. Contenía artículos políticos sobre el exilio y Cataluña, textos literarios, etc., y entre sus colaboradores destacan a Agustí Bartra, Josep Carner, Mercè Rodoreda, Pere Calders, Vicenç Riera Llorca, Xavier Benguerel, Maria Aurèlia Campmany y Manuel de Pedrolo.

En 1943, Avel·lí Artís i Balaguer pone en funcionamiento diversas empresas. Vicenç Riera Llorca le sugiere asociarse y crear una nueva, *Ediciones Fronda* (Pascual Martínez 2003: I, 219-229), ya que en aquellos momentos existía un aparente interés por los libros sobre la guerra. Solamente se editaran dos libros:

Vam començar amb *Una francesa en la tempesta*, de Madeleine Gex Le Verrier, que vaig traduir jo, i un altre que va traduir el matrimoni Joan Sales-Núria Folch. L'Artís va pagar la traducció als Sales i com que jo era soci de l'editorial no vaig veure ni un peso per la meva feina; però vaig tenir la meva compensació. En ocasió que un ebenista feia un mobiliari per a Artís, vam convenir que em faria un escriptori. Me'l vaig dissenyar jo i fou l'escriptori més luxós que mai he tingut, de fusta de magnòlia. En tornar a Barcelona, el 1969, el vaig regalar al meu gendre, que encara el conserva. Ni l'Artís em va pagar la meva traducció per a Fronda ni jo vaig pagar l'escriptori —que ell havia pagat a l'ebenista en pagar-li el mobiliari que li havia fet. Amb el temps vam convenir que una cosa anava per l'altra” (Riera Llorca 1994: 69).

También publican *Misterio de Quanaxhuata* de Josep Carner, (Manent 1997: 189), y como recuerda V. Riera Llorca: “Ni ens vam molestar a registrar el negoci ni els llibres, encara que portessin una nota en la qual constava que estaven registrats els drets” (Riera Llorca 1994: 69). *Ediciones Fronda* no prosperó, probablemente se interrumpió su actividad cuando el impresor se pelea con la propietaria de la imprenta, marchándose a trabajar a la *Imprenta Sicoris*, que Miguel Àngel Martín i Mestres y el doctor Ramon Pla i Armengol tenían en la calle de la Escuela Médico-Militar. Con posterioridad la imprenta se traslada a la calle Artículo 123, 66 A.

Así mismo creó la *Compañía Impresora y Distribuidora de Ediciones*, más conocida como *CIDE* (a partir de ahora usaremos esta nomenclatura)¹⁴⁰, y en 1949

¹⁴⁰ Para la denominación de *CIDE* tenemos dos versiones la de T. Férriz Roure que es la que utilizamos (1998a: 60), pero A. Bladé i Desumvila (1993: 152) escribe que corresponderían a *Companyia Internacional d'Edicions*. A propósito de la presencia de CIDE en el contexto de las librerías creadas por refugiados españoles en México, anteriores a la Guerra Civil, y exiliados con motivo del conflicto bélico, véase S. Armendáriz Sánchez y M. Magdalena Ordóñez Alonso (1999).

fundó la librería homónima situada en la avenida Insurgentes, 70¹⁴¹. Así describía la librería A. Bladé i Desumvila:

La llibreria CIDE no era gaire gran (ni petita), però tenia un to *ambiental* digníssim i, si es compara amb altres llibreries (sobretot amb les qui hi havia en el moment d'arribar a Mèxic els primers refugiats) era, fins i tot, sumptuosa. I no desdeia en cap sentit de la gran avinguda on era situada i on els establiments importants abunden.

Entre els dos aparadors, mai descurats, s'entrava a la botiga per una porta-vidriera esbiaixada. Els decorador (foren els mateixos fills d'Artís, Tísner i Arcadi) no hi havien estalviat res, ni el més petit dels detalls. Gràcies a la disposició dels prestatges i del plafó, tot de caoba, no es veien angles ni racons (per mor de la pols) i el conjunt prenia una forma el·líptica. El plafó era, en realitat, un bell moble, amb llums indirectes combinades amb altres que il·luminaven profusament l'interior i els aparadors [...]

Entrant, a mà dreta, rere mateix d'un dels aparadors, hi havia una taula amb la seva butaqueta [...]

Per treballar, Avel·lí Artís s'havia habilitat un despatx espaiós que comunicava amb la botiga per un petit corredor i unes escaletes de fusta. Cal dir que no hi pujava gaire perquè, uns mesos després de la inauguració de la tenda, s'agencà un lloc de treball en l'esmentat passadís, amb un escriptori semblant a una arquimesa, amb persiana, els llibres de la comptabilitat, els arxivers de factures, de correspondència, etc. En un racó, sobre una lleixa, hi tenia un fogonet elèctric i un pot de *Nestcafé*. Des d'aquest escriptori, tocant a la botiga, endevinava, més que no pas sentia (per culpa del seu defecte auditiu), si entrava algun comprador.

Enmig de la llibreria pròpiament dita, una taula-vitrina guardava els llibres cars, les bones edicions relligades en pell (les d'Aguilar, per exemple) i àdhuc alguns exemplars escollits, de bibliòfil, tal com *La fi del món a Girona*, de Joaquim Ruyra, o un gran llibre de contes, amb les cobertes de fusta, il·lustrat per Picasso...

A l'altra banda del taulell i al costat de la vitrina central, hi havia una tauleta, amb revistes, entre dues poltrones d'estil modern, molt confortables, tapissades de vellut d'un color de rosa esvaït (Bladé i Desumvila 1993: 153-154)¹⁴².

Por las mañanas, las horas en la librería las dedicaba a hacer las “mecániques” —como decía él—, la limpieza y el cambio de lugar de los libros. Las primeras horas de la tarde las destinaba a la lectura de los diarios, corregía pruebas, contestaba cartas. A la caída de la tarde, “començava a entrar algun client o un comprador passavolant atret pels aparadors il·luminats”, por esta escasa actividad decía que “no havia nascut per a botiguer” (Bladé i Desumvila 1993: 156). Carlos Martínez, uno de los asiduos a la librería, recordaba así la escena cuando entraba algún turista:

Cuando, ya bien entrada la noche, se dejaba caer por la librería algún turista o ¹⁴¹ Su hijo en sus memorias cuenta que instaló una poderosa alarma “i l'ensenyava —i la feia escoltar— a tots els amics visitants de la llibreria. L'estridència de la sirena, que els primers dies sobresaltava els veïns i els transeünts, va acabar en crits de pastor que anuncien la vinguda del llop.” (Artís-Gener 1991: III, 268). A. Bladé i Desumvila situa la librería en el número 72. También trabajó en la librería Ramon Fàbregas, como recoge A. Manent (1988: 86).

¹⁴² Véase también C. Martínez (2002: 93).

grupo de turistas de los que frecuentan los lujosos hoteles del barrio, turistas de procedencia norteamericana, por lo general, Artís dibujaba un gesto irónico, enarcaba las cejas,ladeaba la cabeza en dirección del recién entrado, y haciéndome un guiño parecía decir: «¿Comprar éstos?... ¡Ni hablar!» Pero, amigo Artís -le decía yo después- estas gentes no leen menos que sus equivalentes españoles, franceses, italianos, ingleses y alemanes. Usted no puede incurrir en la muy frecuente y absurda actitud de muchos refugiados que hablan con suficiencia y despreciativamente de la *incultura* de los *gringos*, como si la mayoría de los españoles fueran gentes saturadas de lecturas, que destilaran filosofía, literatura e historia por todos los poros, cuando la realidad es que en España se ha leído en toda época poquísimos -exceptuando a una minoría. Artís no hacía ningún caso de mi perorata y seguía firme en su posición, blandiendo ante mí, para fortalecerla y dejarme definitivamente apabullado, dos revistas, una americana y otra francesa, inglesa o italiana, y demostrarme así la, a su juicio, superioridad indiscutible de las últimas sobre la primera... (Martínez 1959: 93-94).

No obstante, la librería le permitía obtener cierta libertad económica, muy importante para él, como refleja A. Bladé i Desumvila en la semblanza que aparece en su libro. Avel·lí Artís i Balaguer comentaba sobre este asunto:

- ¡No dependre de ningú! —deia sovint—. És una obsessió que ja em ve potser de la meva mare, que va treballar sempre i mai no volgué convertir-se en una *càrrega* per als seus fills. (Bladé i Desumvila 1993: 153).

En la *CIDE* se organizaba una de las tertulias literarias más conocidas entre la comunidad catalana, concurrida tanto por políticos como por escritores en ciernes (Bladé i Desumvila 1993: 151-168). Entre los que asistían se puede nombrar a Josep Maria Francès, Joan Tomàs, Miquel Ferrer, Josep Roure Torrent, sus hijos...; y entre los “penyistes” no catalanes, como dice A. Bladé i Desumvila, estaban el profesor Guerrero y el médico asturiano Carlos Martínez. Las conversaciones que se producían en esta tertulia giraban generalmente sobre Barcelona, pero sobre todo acerca de la Barcelona teatral, “cirquera, músic-hallera i periodística de principis de segle. Parlaven d’estrenes, de còmics, de *clowns*, de diaris, d’escriptors, de tipus de i de costums desapareguts”(Bladé i Desumvila 1993: 158-159). El tema político era proscrito y si se trataba, siempre era términos generales.

En 1943, el 22 de julio, se celebra el matrimonio de Rosa Artís con Pere Calders, tras conseguir este el divorcio de su primera mujer, Mercè Casals¹⁴³. De este matrimonio Tras la Guerra Civil, y en el inicio de su exilio en Tolosa, Pere comienza a enamorarse de Rosa Artís, recibiendo ésta numerosas cartas donde Pere Calders expresa su amor por ella, como podemos comprobar en el libro de A. Pons:

T’asseguro que l’única cosa que en aquests moments fa que no estigui a dos dits de la desesperació és el pensar que podré anar a Amèrica amb en Tísner. Per molt bé que ho dissimuli he maleït trenta mil vegades la meva sortida de Tolosa, perquè el benestar material de Roissy no compensa de la privació de la vostra

rimonio —al cual Calders aporta un hijo, Joan, quien se encuentra en Barcelona con sus padres—; Avel·lí tendrá tres nietos, el 25 de mayo de 1947 nace el primero, Raimon; en enero de 1949, nace Glòria¹⁴⁴, y en diciembre de 1950, Tessa.

En 1944 sufre una grave enfermedad (Bladé i Desumvila 1993: 152), un ataque cardíaco, como le anuncia en una carta su hijo Avel·lí, Tísner, a Joaquim Ventalló¹⁴⁵. También en este año, Tísner se casa con Maria Lluïsa Mercader, tras divorciarse de su primera esposa (Romaguera 1995: 222-225). En ese mismo año, Avel·lí Artís i Balaguer fundó la editorial *Col·lecció Catalònia*¹⁴⁶. Comenzó a imprimirse en los talleres *Minerva* y, más adelante, pasó a las prensas de *Impresoras Insurgentes*. Como dice T. Ferriz Roure, *Quaderns de l’Exili* en diversos artículos (s.f. 1944: 4; Sales 1945: 5):

calificó a Catalònia como una empresa eminentemente patriótica, donde se advertía la continuación del trabajo editorial iniciado en Barcelona años atrás,

companyia. Trobo a faltar en Tísner perquè com més gent conec, més m’adono que no hi ha ningú que li arribi a la sola de la sabata en res. Si em pogués triar un germà gran el triaria a ell, sense treure’n ni posar-hi res. [...] I t’enyoro a tu, i les nostres partides d’escacs i la teva alegria... i plego perquè tu ets una noia i la gent trobaria que m’excedeixo i em picaria les crestes.” (Pons 1998: 168-169).

También podemos consultar el libro de P. Calders (1996); o las cartas que envía éste a Tísner desde Roissy (*Mss.* consultados en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549).

Pero ya es en México donde se inicia el noviazgo, un noviazgo algo extraño —hecho que preocupaba a la familia Artís, por la situación que se creaba—, ya que también Mercè Casals se encuentra en aquellas tierras, tras su salida de Barcelona, a la llegada de las tropas de Franco, trasladándose clandestinamente hasta Roissy. Voló en compañía de Agneta Badia —hermana de los Badia, militantes de Estat Català que habían sido asesinados por la FAI en las semanas previas a la Guerra Civil—, donde creía que se encontraba su marido, quedando el hijo con los padres de Pere en Barcelona.

Con el reencuentro de Pere y Mercè en ciudad de México, que vivirán con el hermano de esta, Josep, que fuera fiscal de la Audiencia de Lleida durante la guerra, se forma un trío amoroso, aunque como dice A. Pons, pero el lado del matrimonio se encontraba ya roto, mientras Rosa y Mercè se convierten en amigas. Así habla de esta situación Pons: “Durant els deu mesos que va durar aquesta situació triangular, Pere Calders, Mercè Casals i Rosa Artís van demostrar una gran dosi d’urbanitat; una urbanitat que hauria donat la raó a Carles Soldevila, autor d’una obra de teatre sobre el tema que ens ocupa —els triangles sentimentals— i que havia titulat *Civilitzats*, tanmateix. Rosa Artís ho explicava així a Francesc Vallverdú: «La Mercè era una persona trempada, intel·ligent i simpàtica. Ens aveníem. I hi havia situacions que semblaven d’alta comèdia i tot. Ella deia: “Es que el Pere, no hi ha res a fer, està enamorat de tu. I jo, com que ja ho sé, ja m’ho ha dit...” I jo li deia per atenuar-ho: “Vés a saber, perquè jo...” Per la colònia catalana el meu paper era una mica desairat, perquè em veien amb la Mercè anant a Chapultepec amb bicicleta i després em veien amb el Pere... Semblava que li piqués, que deien en aquella època, que li piqués el marit, oi?»” (Pons 1998: 192)

El divorcio entre Calders y Mercè debió formalizarse en agosto de 1940, ya que en una carta de Mercè Rodoreda a Anna Murià, del 29 de agosto de 1940, se lo anuncia (Rodoreda 1991: 73).

144 Los hermanos Artís decidieron honrar a sus hermanos muertos durante la Guerra Civil, poniendo los nombres de estos, a sus hijos, de ahí que se encuentren repetidos los nombres de Raimon y Glòria entre los nietos de Avel·lí Artís i Balaguer.

145 Artís-Gener, Avel·lí (Ciutat de Mèxic, 31 de gener de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549.

146 Este nombre evoca a la emblemática Llibreria Catalònia barcelonesa de tanta importancia en la edición catalana de los años veinte. Para conocer un poco más sobre este asunto véase A. Manent (1976: 49-50).

una labor que se había destacado siempre por su cuidada tipografía, heredera de las prensas de L'Avenç (Férriz Roure 1998a: 63).

Según G. Casals, Avel·lí Artís i Balaguer, a la hora de crear la colección, se arriesga a “publicar en català i oferir un catàleg rigorós i coherent, sabedor com era que des del punt de vista comercial l’operació no havia de reportar gaires beneficis” (Casals i Nogués 1992: 197).

Como recuerda V. Riera Llorca, se decide por ese proyecto editorial

atenent algunes pressions que li feien, a publicar llibres catalans. No ho havia fet abans perquè flotava en l’ambient la vaga esperança que en acabar-se la guerra mundial tornariem a casa, una esperança que ningú no es molestava a raonar i que no resistia una reflexió seriosa sobre la situació de l’Estat espanyol. Artís va decidir que la situació s’allargava massa —això cadascú ho va decidir al seu moment, els uns, més aviat i els altres, més tard, quan uns fets o unes paraules, que no sempre eren observats o sentits per primera vegada, feien de disparador— i va iniciar la col·lecció de llibres deliberadament heterogènia des del primer moment (Riera Llorca 1994: 102).

La colección se inicia cuando la familia Pi i Sunyer le ofrece el original de *La novel·la del besavi* de August Pi i Sunyer. V. Riera Llorca dirá: “El títol és enganyador, perquè no és pas una novel·la, sinó una biografia —i ací el lector es troba amb un segon engany— de l’avi i no del besavi (de l’autor)” (Riera Llorca 1994: 103). Avel·lí Artís i Balaguer encarga la composició del libro a Joan Sales, único linotipista catalán de la casa. Joan Sales era profesor de catalán y había trabajado en la Generalitat, a las órdenes de C. A. Jordana, en la *Extensió de l’Ensenyament Tècnic* y en los Cursos Populares. A causa de su antigua dedicación profesional, no se va a limitar a una simple corrección sino que realiza una recreación, y como añade V. Riera Llorca, “hi posa unes qualitats que ell mateix assenyalaria en fer la crítica del llibre a «Quaderns de l’Exili»” (Riera Llorca 1994: 103).

El segundo número de la *Col·lecció Catalònia* es el texto de una conferencia que Avel·lí Artís i Balaguer había leído en el *Orfeó Català* el 18 de marzo de 1944, *Adrià Gual i la seva obra*, en recuerdo al dramaturgo modernista que había muerto el año anterior en Barcelona. El libro va precedido de un prólogo del profesor Joan Roura Parella.

El tercer volumen de la colección es el libro *Mossèn Cinto* de Joan Moles. El

manuscrito original era muy extenso y superaba las perspectivas del editor para los volúmenes de la colección. Estaba escrito en castellano y a mano, detalle que lo hacía inadmisibile. Se encargó la traducción a V. Riera Llorca, como él mismo confirma en su libro: “Artís em va donar l’original i em va dir que en moments que la feina no fos urgent anés traduïnt el llibre al català «traient-li palla»” (Riera Llorca 1994: 105).

La colección continúa con la publicación de la novela de Avel·lí Artís-Gener *556, Brigada Mixta*, que había ganado la Copa Artística en los Jocs Florals de la Llengua Catalana celebrados en La Habana, en 1944; *L’Atlàntida* de Jacint Verdaguer, acompañada de un prefacio extenso y documentado de Josep M. Miquel i Vergés (Férriz Roure 1998b) y una nota de Joan Sales sobre esta edición mexicana, en la cual explica las modificaciones que se han hecho a la obra; la biografía de *Miquel Servet* del doctor Jaume Aiguader que el autor había dejado inédita; *El pont de la mar blava* de Lluís Nicolau d’Olwer; *El darrer dels Tubaus* del doctor Jaume Roig; *Tots tres surten per l’Ozama* de Vicenç Riera Llorca; *Història de Catalunya* de Ferran Soldevila y Pere Bosch Gimpera; los cuentos de Ramon Vinyes *A la boca dels núvols*; la reedición de *Solitud* (Muñoz i Pairet 2009: 414-419)¹⁴⁷; *Retrats literaris* de Domènec Guansé; *Temperatura* de Francesc Trabal; *Teatre de la natura* de Antoni Rovira i Virgili; *De la pau i del combat* de Josep Pous i Pagès; *Els supervivents* de Víctor Alba y, finalmente *Benissanet* de Artur Bladé i Desumvila.

Desde el decimosegundo libro, la editorial adoptó el nombre de *Edicions Catalònia*, con bastante resonancia entre la comunidad catalana, y llegó a publicar dieciocho libros de los más diversos géneros: narrativa, biografía, historia, viajes y ensayos. No pudieron aparecer todos los volúmenes previstos, tales como: *Retalls de vida* de Josep Pijoan, *Ramon Pintó* de Vicenç Bernades, *Antoni Puig-Blanch* de J. M. Miquel i Vergés. Así recordaba Pere Bernat, pseudónimo de Rafael Tasis, a propósito de la colección:

¹⁴⁷ La reedición de *Solitud* no obtuvo el permiso de Víctor Català para su publicación. La causa es que por esas mismas fechas tenía apalabrada la reedición con la Casa Sallent de Sabadell, como se puede comprobar en la correspondencia entre la autora y Avel·lí Artís i Balaguer (cartas 363, 364), y de ésta con la imprenta Joan Sallent (carta 365). Como indica en una nota la editora de las cartas, Artís “va publicar una nota a l’edició de *Solitud* on deia: “La present edició de *Solitud* consta de mil exemplars numerats i es publica sense autorització de l’autor; per impossibilitat d’establir-hi contacte, a desgrat de tots els intents que s’han fet per aconseguir-ho...” (Muñoz i Pairet 2009: 416).

No li interessava de fer-se ric, sinó de llançar uns llibres en català, quan arreu del món no se'n feien —ni, menys que enlloc, a Catalunya—. No volia altra popularitat que la d'home tossut, magníficament tossut fins a semblar de mal jaient, enderiat en la seva obra i negligint darrera d'ella els seus negocis materials. (Bernat 1955: 7).

En una carta enviada a Antoni Rovira i Virgili, Avel·lí Artís i Balaguer le anuncia que tiene una serie de proyectos, dentro de *Edicions Catalònia*, una colección de poesía que va a inaugurar con su libro *La Collita Tardana*, y otra de “tipus polític, social, econòmic”:

una nova sèrie, destinada a poesia, que batejo amb el títol de Col·lecció Verdaguier. Serà, com pertoca al gènere, d'un aspecte força distint al de la Catalònia, pel que fa a la presentació. Ja us he dit que els llibres seran relligats en tela, amb una disposició molt fina i d'una gran sobrietat. [...] El paper serà d'un tipus verjurat, lleugerament acigronat, i la mida serà de 14'5 per 19'5 cms. Una mica quadrada, però ens hi obliga ni la mida standard del paper. De totes maneres, per a obres poètiques és a propòsit, per no haver de partir versos quan són d'aquells que en Passarell en deia apaisats.

Els llibres de la Col·lecció Verdaguier sortiren més espaiats que els de la Catalònia, perquè no vull publicar-hi més que coses que s'ho valguin, i, naturalment, no n'hi tanta abundor com en la prosa¹⁴⁸.

La empresa no le reportaría beneficios al exiliado villafranquino, quién subsistió gracias a las pocas suscripciones. Gracias a la inversión de buena parte de las ganancias que le proporcionaban la imprenta y la *Editorial Fronda*, pudo ofrecer un catálogo variado, riguroso y de gran calidad, tanto en el contenido como en la forma, símbolo de la continuidad de la cultura catalana y testimonio de su vitalidad. Avel·lí Artís i Balaguer alternó reediciones de los autores más consagrados con obras recientes (Férriz Roure 1998a: 67-71), acomodándose a los gustos más diversos, pero valorando ante todo la calidad de los originales “que no ofrecieran el único interés de estar escritos en catalán, sino que fueran interesantes de verdad” (s.f. 1944: 4).

En 1946 funda *La Nostra Revista* (a partir de ahora *LNR*), ofreciendo la dirección a Josep M. Miquel i Vergés, aunque pronto deja el cargo alegando razones personales, como ya se verá más adelante. Antes de abandonarla envía un centenar de cartas a escritores catalanes residentes en América y Europa solicitando su colaboración. Uno de los destinatarios de aquellas misivas es Ramon Xuriguera, al que aparte de explicarle las condiciones económicas y la extensión que debían tener los trabajos

¹⁴⁸ Artís i Balaguer, Avel·lí (Mèxic D. F., 26 de novembre de 1946) Mg. consultado en *Arxiu Nacional de Catalunya*, Fons Antoni Rovira i Virgili, referencia ANC1-1000.

que planteara, le presenta la línea editorial a seguir:

llevat de qüestions polítiques o religioses, les qual bandegem perquè volen que *La Nostra Revista* sigui ben bé la de tothom, podeu tractar, des de les seves pàgines, tots aquells temes que més s'adiguin amb la vostra personalitat d'escriptor o la vostra especialitat de científic. (Camps i Arbós 2004: 437).

V. Riera Llorca comenta esta nueva aventura editorial de Avel·lí Artís i Balaguer, su nacimiento y por qué Josep M. Miquel i Vergés abandonó la dirección de la revista. Afirmaba que no era una

empresa de lluíment personal; es proposava un acte de servei i des del primer moment va voler posar al front de la revista altres persones que li semblaven indicades per al cas: proposà la direcció de la revista a Josep M. Miquel i Vergés —que aparentment s'havia separat de «Quaderns de l'Exili» i la secretaria de redacció a mi. Tots dos vam acceptar i ens vam dedicar als preparatius. Miquel i Vergés va escriure dotzenes de cartes a escriptors catalans residents a l'exili o a l'interior, anunciant-los l'aparició de la revista i demanant-los col·laboració. Vam rebre de seguida diversos textos. Joan Sales no va veure amb bons ulls els preparatius de la nova revista. Fóra ingenu creure que hi veia una competència amb l'edició de «Quaderns de l'Exili», però el fet es que es dedica a bescantar el projecte i a posar-hi obstacles en la mesura que era al seu abast: pressionant Miquel i Vergés perquè renunciés al seu càrrec de director, en el qual ja havia començat a actuar. Sales em va dir: «Si en Miquel no plega, farem saber al públic com ha fet una traducció del francès.» Segons Joan Sales, un editor havia encarregat a Miquel i Vergés la traducció d'un llibre francès i Miquel i Vergés, no tenint un coneixement del francès suficient per fer el treball, l'havia confiat a la muller d'un amic i l'havia signat. Ja fos que Sales complís la seva amenaça i que aquesta hagués fet el seu efecte o be, que Miquel i Vergés hagués reconsiderat la seva acceptació per altres raons, el fet va ser que, de sobte, va renunciar a la direcció de la revista i va passar a Avel·lí Artís la paperassa acumulada sobre el cas. Artís va decidir, aleshores, fer-se càrrec personalment de la direcció de «La Nostra Revista» i el projecte continua endavant sense cap altra interrupció... (Riera Llorca 1994: 115-116).

En el primer número de la revista, Avel·lí Artís i Balaguer escribe que:

El català corrent [...] creu que compleix com cal ballant sardanes, cantant en un orfeó, llegint l'òrgan de la cleda a la qual està adscrit i posant-se de tant en tant a la solapa del gec l'ensenya o un bocí de cinta amb les quatre barres, la qual cosa representa per a ell tota una patent de pairalisme [...] L'autèntic sentiment nacional, acarat sempre al futur, no es deixa atuir per la malenconia de les hores endarrerides ni admet la funció de receptacle de sospirs. S'enfronta als problemes veritables que afecten la Catalunya de tostemps i renuncia al cultiu de l'anècdota, en el qual tan entesos són els que només es preocupen del dia d'avui (Artís i Balaguer 1946b: 2-3).

Según F. Caudet, J. Vernant habla de la necesidad de mantener desde el exilio los lazos “que les unían a la nación o al grupo político, étnico o religioso del que eran

miembros, y al que seguían perteneciendo” (Caudet 2005: 278). En este sentido, están las palabras que le escribe Joan Coromines a Avel·lí Artís i Balaguer en 1948, sobre el proyecto de *LNR*: “La seva revista s’ha convertit en el meu vincle més permanent amb els catalans d’Amèrica; la llegeixo sempre de cap a cap, i li m’agraeixo la tramesa ben sincerament” (Ferrer y Pujadas 2003: 90). En un artículo de Avel·lí Artís i Balaguer sobre “La Conferència Nacional Catalana” en *LNR* insiste en esta idea:

Es [...] la revista de tots plegats, la de tots els catalans nacionals àvids de posseir un òrgan en les pàgines del qual ningú no tingués una trona per a pontificar-hi en exclusiva, però en les quals poguessin emetre la seva opinió sobre els nostres problemes –passats, presents i futurs– tots aquells qui volguessin, sense altra limitació que la tolerància per a les idees del proïsme i l’elemental respecte al bon gust literari del lector (Artís i Balaguer 1953: 65).

Así recordaba Avel·lí Artís-Gener algunas de las firmas de la publicación:

El meu pare havia aplegat les signatures de Pere Bosch i Gimpera, Antoni Rovira i Virgili, Miquel Ferrer, Manuel Serra i Moret, Rafael Tasis, Manuel de Pedrolo, Antoni Ribera, Ramon Vinyes, Pere Calders, Josep Roure-Torrent, Agustí Cabruja, Joan Fuster, Abelard Tona i Nadalmà, Manuel Cruells, Josep Soler-Vidal, Ferran Canyameres, Enric Botey, Vicenç Guarnier, Marcel Santaló, Artur Bladé i Desumvila, Vicenç Riera i Llorca, Domènec Guansé, Hipòlit Nadal i Mallol, Josep Carner-Ribalta, Jaume Serra-Hünter, Jaume Terrades, Carles Pi-Sunyer, per esmentar solament dues dotzenes llargues d’escriptors d’una llista molt més extensa de gent que va col·laborar fidelment a «La Nostre Revista». No puc oblidar almenys alguns dels qui hi van dibuixar, que tots plegats també fan una relació impressionant, i diré un reduït nombre de noms: Joan Giménez i Giménez, Josep Maria Giménez Botey, Emili Grau-Sala, Carles Fontserè, Antoni Clavé, Martí Bas, Àngel Rueda i jo mateix que, com a «Tísner», vaig ser-hi present del primer al darrer número, a part la mitja dotzena de cops que hi vaig sortir com a Avel·lí Artís-Gener. (Artís-Gener 1991: III, 267)

En 1947, Avel·lí Artís i Balaguer edita y forma parte de la directiva del *Butlletí de la Unió de Periodistes de Catalunya* (a partir de ahora *UPC*), portavoz de los periodistas catalanes exiliados en México. Esta publicación informaba con carácter general sobre Cataluña y acerca de las actividades de los periodistas catalanes exiliados. La *UPC* se había constituido a base de afiliados a la *Agrupació Professional de Periodistes* de Barcelona, pero también contaba con afiliados de otras organizaciones, como Joan Tomàs. La dirección de la *UPC* queda integrada por Lluís Aymamí Baudina, presidente; secretario, Narcís Molins i Fàbrega, y como vocales, Avel·lí Artís i Balaguer, Francesc Aguirre, Vicenç Riera Llorca, Manuel Alcántara Gusart,

Joan Vila y Joan Tomàs. El mencionado *Butlletí* reproducía la parte informativa de *LNR* y se distribuía gratuitamente.

En otra carta a Antoni Rovira i Virgili, fechada el 9 de enero de 1949, el autor villafranquino comenta las dificultades económicas que ha tenido durante el año anterior no solo con la editorial sino también con *LNR*:

Entre els que no paguen, els que han mort i els que s’han repatriat, han posat en una situació difícil el meu petit negoci editorial. Ja haureu observat que no he publicat cap llibre després del d’en Pous, ara fa un any. I si la revista s’aguanta –a empentes, els darrers mesos– és perquè els meus fills consideren que la seva subsistència va lligada amb la meua i m’ajuden més del que poden, en tots els sentits. He de dir-vos que, per tal d’assegurar-me la continuïtat, he acceptat una proposició de fer-me càrrec de la impremta on la tirem; i allí em teniu, treballant vuit o deu hores diàries, amb un renovellat impuls que no sé pas d’on carall surt. Cregueu que jo mateix m’admiro de la resistència física que Déu m’ha donat.

Us asseguro que en les condicions materials en què actualment em trobo, podria perfectament estar-me de la tasca de bastaix que realitzo. Però, naturalment, hauria de matar L.N.R., puix que exigeix un mecenatge difícil de trobar-li de buscar, tractant-se de mi¹⁴⁹.

Avel·lí Artís i Balaguer en un artículo de 1953 en *LNR* dedicado a la *Conferencia Nacional Catalana* habla de la motivación de la creación de la revista:

Necessitat de tirar endavant un òrgan de comunicació entre els exiliats, obert a tothom, fos quina fos la seva ideologia i la seva posició intel·lectual i social, mentre es mantingués dintre els límits elementals de la democràcia, el nacionalisme i el bon gust. (Artís i Balaguer 1953).

El secretario de *LNR* fue Vicenç Riera Llorca desde el nacimiento de la revista hasta el número 63 (febrero-marzo de 1952). Dejó su cargo por divergencias con el fundador, como le cuenta en una carta a Rafael Tasis, “en qüestions de política internacional, sorgides amb motiu d’uns treballs publicats a *LNR*: unes discrepàncies que mai no hauria cregut tenir amb un home dels antecedents liberals de l’Artís” (Noguer Ferret 2009: 93), pasando a iniciar un nuevo proyecto, la revista *Pont Blau*. En otra carta de Vicenç Riera Llorca, ahora a Joan Fuster (México 1 de junio de 1952), es más claro en la mención de las desavenencias con Avel·lí Artís i Balaguer, de acuerdo con lo que indica también M. Noguer Ferret (2009: 92), permitiéndose además exponer el posicionamiento de los exiliados catalanes ante la compleja situación mundial coetánea y, en su caso, acerca de la ideología de *Pont Blau*:

¹⁴⁹ Artís i Balaguer, Avel·lí (Mèxic D. F., 9 de gener de 1949): *Mg.* consultado en *Arxiu Nacional de Catalunya*, Fons Antoni Rovira i Virgili, referencia ANC1-1000.

Una de les raons que ens ha allunyat de LNR és que l'Artís, indignat perquè els Estats Units no treuen en Franco, pren una posició russòfila, que reflecteix a la revista. En Tona, en Fabregat, en Soler-Vidal i jo –com tots els socialistes catalans-- van passar una temporada, desgraciadament massa llarga, als rengles comunistes –en realitat russos-- i sabem el pa que s'hi dona. Això és una altra història, que ja coneixes una mica si has llegit a LNR els articles d'en Tona sobre el comunisme, i te'n donaré detalls en una altra ocasió. [...] Quan vaig dir a l'Artís que retirés el meu nom de LNR perquè acceptava un article del coronel Guaner que jo considerava, a més d'espanyolista, russòfil, l'Artís em va dir, molt seriós, com si fes una descoberta, que jo era “americanòfil”. Per simplificar, li vaig contestar que si. I ell em va dir que no gosaria a dir-ho públicament. Es veu que està convençut que un exiliat català no pot prendre cap altra actitud que la seva: a favor de l'URSS perquè els Estats Units no han tret en Franco. És veritat que són molts els que pensen el mateix, entre altres en Barta i la seva muller. En gent liberal, com realment són ells, això és un disbarat. (Ferrer y Pujadas 1993: 169).

También en la primera carta mencionada, la de Vicenç Riera Llorca a Rafael Tasis, se citan diversos colaboradores de *LNR* que ya en ese momento no colaboraban en la revista, como Samper, Domènec Guansé, Xavier Benguerel, Tona, Victor Alba...

En abril de 1950 Avel·lí Artís i Balaguer crea el concurso de novela de *Edicions Catalònia*, en cuya primera convocatoria saldrá elegida la novela *Tres* de Rafael Tasis. En una carta que envía Vicenç Riera Llorca a Rafael Tasis (México, 23 de junio de 1953) trata diversas cuestiones sobre la concesión del premio y su relación con Avel·lí Artís i Balaguer (Noguer Ferret 2009: 93). El jurado estaba presidido por Lluís Nicolau d'Olwer y contaba con Carles Esplà, Eduard Nicol, Antoni M. Sbert, Josep Carner, C. A. Jordana y Vicenç Llorca, como secretario. Tras multitud de vicisitudes, el veredicto va a posponerse hasta julio de 1953 porque el autor villafraquino no disponía de los suficientes fondos para satisfacer el premio. Según las bases del concurso, se otorgaba al premiado la cantidad de quinientos dólares y la edición de la obra, que implicaba un coste de doce mil pesos.

Ya desde finales de ese año hasta el final de la existencia de *La Nostra Revista* (1954), como refleja en su artículo M. Noguer Ferret, sufre diversos problemas derivados de la falta de financiación, de las dificultades para cobrar algunas suscripciones y por la falta de calidad de los números. En este sentido, V. Riera Llorca, aun siendo secretario de la revista, reconoce así, en una carta dirigida a Joan Fuster (México 1 de junio de 1952), los problemas:

T'agraeixo el teu interès per LNR, que, contra totes les esperances concebudes mesos enrere, no acaba de sortir de dificultats. Encara no ha aparegut el número d'agost i que probablement durà la de gener vinent. L'han preparat en una impremta molt dolenta i fa angúnia de veure les proves. [...] Si no es troba una impremta que pugui fer la revista decorosament, jo mateix proposaré que es deixi córrer, perquè això acabarà semblant obra d'aficionats de barriada. (Ferrer y Pujadas 1993: 151).

Durante el homenaje a la actriz Emma Alonso organizado por el mexicano *Orfeo Català* y su *Agrupació d'Art Dramàtic*, el 21 de octubre de 1950, como resultado de una conversación entre Dalmau Costa y Avel·lí Artís i Balaguer, se crea el Premi Guimerà. Bajo esta denominación surge la oferta de Dalmau Costa de organizar un concurso teatral a favor de la mejor obra que se presente, dotado de un premio de trescientos dólares y que sería entregado por Emma Alonso. Debía ser convocado por *Edicions Catalònia*, la editorial de Avel·lí Artís i Balaguer.

De acuerdo con V. Riera Llorca como fuente sobre la sucesión de los siguientes pasos de la convocatoria, véase cómo, para empezar, en el número 57-58 de *LNR*, septiembre-octubre de 1950, aparece publicada una nota según la cual “per iniciativa de la nostra primera actriu, Emma Alonso de Costa, de Mèxic, convoca un concurs d'opció a un Premi Guimerà, que serà atorgat a la millor obra teatral en tres actes, inèdita, escrita en llengua catalana” (Riera Llorca 1994: 132). En el número siguiente de *LNR*, 59-60, de noviembre-diciembre, se publica la convocatoria con fecha de 31 de diciembre de 1951, por error obvio de imprenta. Según las cláusulas establecidas, la fecha de admisión se cerraba el 31 de octubre de 1951 y el veredicto se haría público el 14 de abril de 1952. En el número 63 de *LNR*, de febrero-marzo de 1952, se publica una nota firmada por los miembros del Jurado, Avel·lí Artís i Balaguer, Artur Bladé i Desumvila, Josep M. Francès, Josep Roure Torent y Joan Tomàs, anunciando la recepción de las siguientes obras: *Joventut, il·lusió i companyia*; *Drama d'exili*; *L'ídol de fang*; *A través de la nit*; *Un conte de bruixes*; *Ramon Cabrera*; *Camí trencat*; *Rosa i els altres*; *La creu de terme*; *Safo*; *Gulliverd i els gegants*, y *El foraster i els somnis*. En el número 64 de *LNR*, diciembre de 1952, se publica el veredicto siguiente:

«Reunit a la Ciutat de Mèxic, sota la presidència del senyor Avel·lí Artís, el Jurat designat per a la concessió del Premi Guimerà, convocat per Edicions Catalònia, de Mèxic, i dotat amb 300,00 dòlars per la senyora Emma Alonso de Costa, per tal de premiar la millor obra teatral en tres actes, escrita en català, inèdita, presentada a concurs, acorda procedir a la votació pel sistema

d'eliminació i son posades a la consideració dels membres del Jurat les dotze obres concursants.

»La primera votació dona per resultat: *L'idol de fang*, 5 Vots; *Ramon Cabrera*, 4 vots; *El foraster i els somnis*, 4 vots; *Safo*, un vot; *Juventut, il·lusió i companyia*, un vot. Resten eliminades les obres *Safo* i *Juventut, il·lusió i companyia*.

»El resultat de la segona votació es: *L'idol de fang*, 5 vots; *Ramon Cabrera*, 3 vots; *El foraster i els somnis*, 2 vots. Resta eliminada l'obra *El foraster i els somnis*.

»Es procedeix a la tercera i decisiva votació, i *L'idol de fang* obté 4 vots i *Ramon Cabrera* un vot.

»Es proclama guanyador del Premi Guimerà el drama en tres actes *L'idol de fang*.

»Obertes les pliques de l'obra premiada i de la finalista, resulten ésser-ne autors: de *L'idol de fang*, Lluís de Rialp i Ferran de Xèrica, residents a Barcelona, i de *Ramon Cabrera*, Joan Santamària, també amb residència a Barcelona.

»Ciutat de Mèxic, 14 d'abril del 1952. Signat: Avel·lí Artís, A. Bladé Desumvila, Josep M. Francés, J. Roure Torent, Joan Tomás.» (Riera Llorca 1994: 133).

Y a continuación, la rectificación del veredicto:

«Reunit a la Ciutat de Mèxic el Jurat del Premi Guimerà, el dia 2 de juny del 1952, expressament convocat pel seu President a causa d'haver-se rebut la notícia que l'obra *L'idol de fang*, guanyadora del Premi Guimerà, es la mateixa que, amb el títol *Secret*, guanyà el Premi Ignasi Iglesias en els Jocs Florals de la Llengua Catalana celebrats a la ciutat de Nova York l'octubre de 1951, els seus membres comproven que, en efecte, es tracta d'una mateixa obra amb dos títols diferents i amb lleugeres modificacions que no afecten la seva essència.

»Posat el cas a discussió, els membres del Jurat del Premi Guimerà arriben a les següents conclusions:

»a) Que l'obra *L'idol de fang* no reuneix les condicions exigides a la Convocatòria del Premi Guimerà, quan va ser feta pública en el moment que guanyà el Premi Ignasi Iglesias 1951;

»b) Que és contrari a l'esperit i al costum de tots els con cursos literaris que una mateixa obra, encara que sigui amb títols diferents, obtingui dos premis similars, i

»c) Que transcorregué prou temps entre la data de concessió del Premi Ignasi Iglesias 1951 i la de concessió del Premi Guimerà perquè els autors de l'obra *L'idol de fang* advertissin a Edicions Catalònia, organitzadores del darrer, la circumstància d'haver obtingut ja el Premi Ignasi Iglesias 1951.

»Per tant, acorden per unanimitat:

»1r. Anul·lar el Veredict del Premi Guimerà, datat a la Ciutat de Mèxic el dia 14 d'abril del 1952, que declara va guanyadora l'obra *L'idol de fang*, de Lluís de Rialp i Ferran de Xèrica, i

»2n. Declarar desert el Premi Guimerà.

»Ciutat de Mèxic, el dia 2 de juny del 1952.

»Avel·lí Artís, A. Bladé Desumvila, Josep M. Francés, J. Roure Torent, Joan Tomás.» (Riera Llorca 1994: 133-134).

Es de suponer que Emma Alonso tuvo conocimiento de estos dos hechos en fecha inmediata al fallo y a su rectificación. Si su publicación llegó a conocimiento del

público a través de *LNR* con meses de retraso, quizás se deba a que, por la situación económica de la publicación, no se había publicado ningún número entre febrero y diciembre, mes correspondiente al volumen de *LNR* donde se publicó la doble determinación. En mayo, Emma Alonso envía a Avel·lí Artís i Balaguer la carta siguiente:

«Mèxic, D.F., 22 de maig del 1953.

»Sr. Avel·lí Artís - Edicions Catalònia - Av. Insurgentes, 70.

»Distingit i admirat amic:

»Recordareu que, arran del veredict del Premi Guimerà, en Dalmau va exposar-vos el desig de fer una nova convocatòria, aquesta vegada dotant-lo excepcionalment amb 600,00 dòlars per raó d'haver-se declarat desert el Premi anterior, i que aqueixa nova convocatòria es publiqués al mateix temps que "La Nostra Revista" dones publicitat al veredict.

»Malgrat el temps transcorregut i haver-se donat a conèixer el veredict no ha estat novament convocat. Suposo que això deu obeir a raons que jo ignoro, però en la meua condició de dotadora del Premi Guimerà que vaig posar sota el vostre patrocini crec convenient, després de tant de temps, retirar el Premi de referència del patrocini d'Edicions Catalònia i de "La Nostra Revista".

»Rebeu l'expressió d'amistat i consideració de la vostra affma. Emma Alonso de Costa.» (Riera Llorca 1994: 134-135).

El destinatario de esta misiva responde en los términos siguientes:

«25 maig 1953.

»Sra. Emma Alonso de Costa - Ciutat.

»Benvolguda Emma:

»Acabo de rebre la vostra carta del dia 22. No crec que l'afer al qual us referiu sigui mereixedor de tanta solemnitat, fins al punt de fer-vos certificar la trama. Si no hi havia res escrit sobre el pacte, sobrava la literatura tronitruant. D'altra banda, el fet de no publicar una segona convocatòria del Premi Guimerà equivalia, em sembla, a la ferma decisió de no repetir la prova, per la meua banda. Els maldecaps que m'ha reportat el Premi Catalònia de Novel·la i la poca consistència literària o teatral de les obres rebudes optant al Guimerà, em dissuadiren de la conveniència de repetir la prova. Oi mes quan en una repetició corriem el risc, amb l'augment del valor de Premi, de rebre qui sap quina pila de bestieses obligades de llegir; i, encara, un de pitjor: que s'hagués de concedir el premi a qualsevol d'aquells botiflers amb els quals mai no transigirà la meua dignitat de patriota català.

»És tot això el que us hauria dit, estimada Emma, a vos o al vostre marit, el dia que us haguéssiu pres la molèstia de donar un tomb per la meua botigueta —de la qual tothom sap que sóc esclau durant tretze hores diàries— o be us haguéssiu decidit a telefonar-me per inquirir què passava amb referència al cas que us ha fet escriure les solemniais ratlles que contesto cuitacorrents.

»Amb una salutació afectuosa per en Dalmau, us besa els peus, respectuosament, Avel·lí Artís.» (Riera Llorca 1994: 135-136).

Poco después Dalmau Costa propone que la revista *Pont Blau* realice una segunda convocatoria del premio. El Jurado fue presidido por Lluís Nicolau d'Olwer,

proponiendo como secretario a Vicenç Riera Llorca, quién rechazó la propuesta porque Avel·lí Artís i Balaguer, del cual al fin y al cabo era buen amigo, no consideraba oportuno que *Edicions Catalònia* la publicase, aunque al mismo tiempo sostenía que el premio pertenecía a la editorial. El problema se solucionará mediante unas conversaciones entre Lluís Nicolau d'Olwer y Vicenç Riera Llorca: “«Pont Blau» publicaria la convocatòria i Avel·lí Artís no reivindicaria el dret que creia tenir-hi” (Riera Llorca 1994: 136). El premio fue dotado, para el año 1954, con seiscientos dolares acumulados a los trescientos del año 1952, no pagados por haberse declarado desierto (Riera 1994: 136-138).

A principios de 1953, Avel·lí Artís i Balaguer sufre una grave pulmonía, y gracias a la intervención del doctor Salvador Arrendares i Torrent¹⁵⁰, “el meu metge,” como le llamaba, salvó la vida. No obstante sale muy debilitado, quejándose a menudo de dolores que él creía reumáticos y debidos al cansancio; respiraba con dificultad y, de noche, no podía dormir. El insomnio que le acompañaba desde hacía tiempo, lo combatía con brumoral, medicación que le provocaba, según decía él mismo, “uns malsons horribles” (Bladé i Desumvila 1993: 180).

A principios de 1954, tras las fiestas de Navidad, se produce en México una depresión económica con la desvalorización del peso, situación de la que el librero se resiente. A las dificultades de carácter general se suma otra: la imposibilidad de hacer frente al premio del concurso de novela de *Edicions Catalònia*, ya que este compromiso procede de la época de relativa prosperidad. Esta obligación, como ya hemos indicado, acumulaba un retraso de tres años, y solo tras la consulta con los subscriptores de *LNR*, decide llevar a cabo el proyecto. Por eso la editorial publica en la revista un texto —“Als amics d’Edicions Catalònia”— donde señalaba las dificultades prácticas para publicar la obra:

I a l’exili no hi ha, no hi ha hagut mai, cap massa de lectors en cap dels idiomes desterrats, si no són els mateixos dels països on els desterrats s’acullen. Ni hi ha, entre la majoria dels exiliats, aquella comunió activa i constant de la qual brolla l’escalf que crea i aviva les reputacions literàries; no ja les que puguin sorgir en els reduïts cercles dels propis emigrats, sino ni aquelles que després del respectiu desplaçament sorgeixen en els països que un dia van abandonar, de grat o per força.

Per aquestes i moltes altres raons que se’ns acudeixen, i que si les adduïssim

¹⁵⁰ Era el presidente del *Consell Nacional Català*. Según A. Bladé i Desumvila, Artís tenía un concepto de los médicos más bien *molieresc*.

farien interminables aquestes ratlles, les edicions en llengua catalana fora de Catalunya no tenen cap més explicació que el neguit dels qui ho donarien tot i tot el sacrificarien per tal de mantenir viu el foc sagrat que va abrandar-los a l’hora de la seva formació i de la seva entrada al món de l’esperit. Sí: encara supervivències romàntiques. Res més oposat, per tant, a tota esperança d’heure’n el més ínfim profit material (Edicions Catalònia 1954: 43-44).

Durante la búsqueda de una imprenta para la obra de Rafael Tasis, sufre su tercer infarto. Para situar la fecha del mismo existen dos versiones: la de su hijo, que en sus memorias, lo sitúa en junio; y la de A. Bladé i Desumvila que ofrece la fecha del 17 de mayo, también indica que ya hacía diez años que había sufrido el anterior ataque (Bladé i Desumvila 1993: 181). Su médico de cabecera se volcará y le otorgará una atención médica excepcional. En aquellos momentos el autor residía en un piso de la calle Liverpool¹⁵¹ con esposa, Dolors Peris, y recibía continuas visitas de sus hijos y de sus amigos (Bladé i Desumvila 1993: 181-182).

La librería, durante este periodo y hasta su liquidación, estará a cargo de sus dos nueras, Maria Lluïsa y Maria Rosa. Mientras, a Avel·lí Artís i Balaguer le habilitan un despacho donde se podría hacer cargo de *LNR* y de las *Edicions Catalònia*, y podría escribir tranquilamente. Así recuerda Carlos Martínez estos momentos difíciles en la vida del autor:

Un día me dio Artís la noticia de que los doctores, más que aconsejarle, le imponían el abandono de la librería. Su corazón que se había sostenido animoso durante toda una larga vida de lucha y de trabajo incesantes parecía no querer seguir respondiendo. Y, en efecto, la abandonó para recluirse en su casa, y morir a los pocos meses. A mí me tocó presenciar la melancólica liquidación del negocio. Perdí un amigo y un refugio amable al que me acogía no pocas veces hasta cerca de la melancólica noche, a charlar, a hojear libros y a comprar alguno de vez en cuando. (Martínez 2002: 94).

A finales de ese mes¹⁵² se encontraba conectado continuamente a una bombona de oxígeno y sufría sordera, como dice su hijo “precedida d’uns esgarrafosos atacs del vertigen de Menier” (Artís-Gener 1991: III, 270-271). Un día, cuando fueron a visitarle sus hijos, se encontraron que su mujer se había marchado a hacer unas compras sin haberles avisado, por lo que no pudieron entrar en el piso. Cuando consiguieron hacerlo, encontraron a Avel·lí Artís i Balaguer con pérdida de conocimiento y con la máscara de oxígeno conectada a la bombona vacía. Rápidamente

¹⁵¹ A. Bladé i Desumvila sitúa la residencia de Avel·lí en el número 264 de la calle Londres.

¹⁵² Nuevamente existe una contradicción entre Tísner y A. Bladé i Desumvila, pues este último, sitúa este episodio a finales de agosto.

consiguieron que respirara de nuevo y llamaron a su médico particular. En aquellos momentos, como narra Tísner, Pere Calders encontró una nota de su esposa dirigida al autor, donde decía: “No me he casat amb tú per ferte de minyona o d’enfermera. M’en vatx. Apa buenas. Lola.” (Artís-Gener 1991: III, 271). Supuestamente ese día debieron de tener una pelea.

A los pocos minutos llegó el doctor Salvador Armendares i Torrent (Diccionario 1996: 35), lo examinó y tomó la decisión de trasladarlo a un hospital para su recuperación. Pero Tísner, como se desprende de sus memorias, debió llevar la voz cantante en aquella situación, en una conversación con el médico; conocedor del carácter de su padre¹⁵³, decide que mejor sería trasladarle a su casa donde estaría mejor atendido (Artís-Gener 1991: III, 270-272). Mientras tanto, Dolors Peris se desentendió de la situación, pasando de ofensora a ofendida.

Por lo tanto, los últimos meses de vida del autor los pasará en la casa de Tísner, disfrutando de sus nietos. En una de las habitaciones de su casa, le organiza un despacho desde el que poder seguir con su labor de impresor. Pero como, según el hijo, le faltaba algo importante para llevarla a cabo: “els seus arxius de correspondència, els articles rebuts per a «La Nostra Revista» no publicats i, encara, la comptabilitat d’aquesta darrera i la de la «Col·lecció Catalònia»” (Artís-Gener 1991: III, 273). Todas estas cosas se encontraban en el piso que compartía con su segunda mujer. Durante una época fue Ramon Peypoch i Pich quien medió entre los esposos para poder recuperar sus pertenencias.

En una de las últimas visitas que realiza Artur Bladé i Desumvila al comediógrafo, le recordaba de la siguiente manera: “Tenia la cara desfigurada, inflada, cuita de dolor. Parlava dificultosament amb una veu que ja no era la seva” (Bladé i Desumvila 1994: 185).

El día 30 de diciembre de 1954 morirá en la casa de su hijo, en la calle Lafontaine, 325¹⁵⁴. Así cuenta Tísner a Artur Bladé i Desumvila los últimos momentos de su padre:

¹⁵³ Comenta que cuando su padre se diera cuenta de la situación en que se encontraba sufriría un choque terrible

¹⁵⁴ A. Bladé i Desumvila comenta que ese mismo día era derribado el edificio que había ocupado la CIDE.

- Morí d’una embòlia, i tot fa creure que no va patri. Una hora abans, la dona li va prendre la mà. Ell va correspondre a la pressió i mormolà: «Ja ho sabia!» Van ser les darreres paraules. El doctor Armendares encara va posar-li una injecció i va poder sentir el darrer batec del cor del pare. (Bladé i Desumvila 1993: 186).

Al entierro asistirán, como dice Tísner, la inmensa mayoría de los catalanes exiliados en México¹⁵⁵. En el velatorio se produjo uno de los últimos enfrentamientos entre los hijos de Avel·lí Artís i Balaguer y Dolors Peris, en el momento del traslado del cadáver al cementerio francés de San Joaquín, Dolors Peris monta una escena teatral, lanzándose sobre el féretro al tiempo que gritaba. Rápidamente Ramon Peypoch la intenta tranquilizar.

Como advierte Avel·lí Artís-Gener, tanto su padre como su esposa habían conseguido la nacionalidad mexicana, y por lo tanto según la ley del país, al no haber realizado ningún testamento¹⁵⁶, ella era la heredera de todos los bienes, “molt més morals que no pas materials. Va malvendre tot el fons sencer de la «Col·lecció Catalònia» a preu de paper vell, va desfer-se no sé com dels cinc o sis mil llibres que feien la biblioteca paterna i va liquidar totes les seves pertinences, compresos els «Tísners», almenys mitja dotzena corresponents a sengles exposicions” (Artís-Gener 1991: III, 275). A partir de la correspondencia entre Rafael Tasis y Tísner¹⁵⁷ se puede seguir parte de este enfrentamiento con la viuda de su padre. El hijo intentará a través de éste interlocutor, recuperar parte de las cosas de su padre.

Tras la muerte de Avel·lí Artís i Balaguer, su hijo recibe gran cantidad de correos dándole el pésame por parte de muchos de los conocidos de su padre como Josep M. Poblet i Guarro, Antoni Gilabert Romagosa, August i Pere Pi-Sunyer, J. Ferrer-Do-

¹⁵⁵ En una carta de Victor Artís i Tomàs a Tísner donde expresa que su padre es una de las personas más afectadas por la muerte de su hermano [Artís, Victor (Caracas, 25 de gener de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549].

¹⁵⁶ Días antes de su muerte pide a sus hijos que venga un notario para realizar una carta de poderes que autorizaba a sus hijos entrar en el piso de la calle Liverpool, 274, donde residía con Dolors Peris, para que pudieran recoger sus pertenencias personales que especificaba en el documento. Pero con su muerte dicha carta no tenía ya ningún valor.

¹⁵⁷ Véase Artís-Gener, Avel·lí (Ciutat de Mèxic, 11 de febrer de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549; y Tasis, Rafael (Barcelona, 20 de febrer de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549.

mingo¹⁵⁸, Josep Carner¹⁵⁹, Rafael Tasis¹⁶⁰, etc.

Tísner se hace cargo de *LNR* que al poco tiempo se cierra por los problemas con la mujer de su padre, y crea un nuevo proyecto *La Nova Revista*. En diversas cartas entre éste y Francesc Curet¹⁶¹ se habla de la salida de un libro homenaje a su padre, donde “aplegués tots els assaigs que sobre la vida i l’obra del meu pare s’han rebut per a La Nova Revista i que fos com una contribució a la seva biografia”¹⁶².

En la correspondencia con Domènec Guansé se encuentra la noticia del proyecto de la *Miscel·lània Artís*¹⁶³. A. Bladé i Desumvila habría escrito para ese volumen un artículo realizando “un agut estudi psicològic del pare a través de les anècdotes”¹⁶⁴,

158 Persona de confianza de Avel·lí que se encargaba de cobrar los derechos de autor de la “Societat d’autors”. En las cartas que se conservan en el Fons Tísner, hay dos que se preocupan de la posible liquidación de los derechos de autor [Ferrer-Domingo, J. (Barcelona, 12 de gener de 1955) y (Artís-Gener, Avelí (Ciutat de Mèxic, 21 de gener de 1955): *Mgs.* consultados en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549].

159 En una carta de Josep Carner a Artís Gener habla de la amistad con Avel·lí: “El vostre pare i jo éren dels darrers d’una colla prou unida pels sentiments patriòtics i liberals” [Carner, Josep (Bruse·l·les, 16 de gener de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549].

160 En la carta de Rafael Tasis a Tísner le transmite su pésame y también le anuncia la aparición de diferentes noticias sobre la muerte de su padre en la prensa de Barcelona, “diu que el “Ciero” duia ahir una nota necrològica i que aviu el “Bursi”, on escriu el teu parent” y *Destino* [Tasis, Rafael (Barcelona, 13 de gener de 1954 [1955?]): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549]. En una carta posterior, sin fecha —pero, por la ordenación del fondo debe ser de finales de enero 1955—, le comenta que al final la nota no había salido en *Destino*, no conociéndose las causas de ello [Tasis, Rafael (s.l., s.a. [1955?]): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549]. También le comenta el elogio que está preparando para la sesión científica de la *Societat Catalana d’Estudis Històrics*, perteneciente al *Institut d’Estudis Catalans*. En otra carta le comenta que V. Riera Llorca le ha pedido un artículo para P. B. [Pont Blau] donde se evoque la figura de su padre, firmado como Pere Bernat “perquè em va semblar que calia que la meua signatura pròpia es reservés per al número que està preparant...” [Tasis, Rafael (Barcelona, 26 de gener de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549].

161 Curet, Francesc (Tiana, 13 de gener de 1955): *Ms.* consultados en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549; (Tiana, 5 de febrer de 1955) y (Tiana, 25 de febrer de 1955): *Mgs.* consultados en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549; Artís-Gener, Avel·lí (Ciutat de Mèxic, 11 de febrer de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549.

162 Artís-Gener, Avel·lí (Ciutat de Mèxic, 11 de febrer de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549.

163 Algunos de estos artículos aparecen publicados en La Nova Revista en sus dos primeros números. En una carta de Tísner a Domènec Guansé [Artís-Gener, Avel·lí (México del 12 de febrer de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549], comenta:

Hem rebut una enorme quantitat d’articles sobre la vida i l’obra del pare. Tants, que he vist que fóra impossible de ubicar-los tots en les poques pàgines de la revista. Hi ha material per a més de dos anys. [...] En vista d’això he pensat editar una “Miscel·lània Artís”, que aplegui tot el material, literari i gràfic, i que representi una bona aportació a la biografia, del meu pare.

164 Artís-Gener, Avel·lí ([México, D. F.?] 10 de març de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549.

titulado “Els darrers anys d’Avelí Artís”¹⁶⁵; Domènec Guansé comenta la idea de su trabajo, que trataría “alguna cosa crítica sobre el seu teatre”¹⁶⁶; Rafael Tasis preparó un artículo, “Els anys de La Mainada”¹⁶⁷, sobre la revista La Mainada, donde se conocieron; o Pere Foix hace una semblanza del comediògrafo, donde recordaba su carácter:

Certament que l’Avelí Artís tenia defectes [...] però estava, dotat de grans virtuts. Per exemple, a mi em plavia extraordinàriament el seu tarannà. Era un home diàfan que mai no s’estava de dir a qui fos i cara a cara allò que pensava. Cridava i gesticulava per tal d’acompanyar amb el gest la seva abrandada paraula. Només calia veure’l per saber què pensava. Mai no podia dissimular el seu pensament. I és clar, amb un home del temperament de l’Artís, era forçat topar-hi alguna vegada. De totes maneres, entre ell, cridaner però obert i cordial, i els qui intentat afalagar-vos, es perden pels tèrbols viaranyes de la hipocresia; entre ell, que cantava les veritats a tothom, mal es creés enemistats, i els qui us somriuen tot maleint-vos des del fons de les seves males entranyes, amagant l’odi, l’enveja i el rancor que els corseca, sense pensar-m’hi gens ni mica, obro els braços i el cor a homes com l’Avelí Artís (Foix 1955: 50).

En las cartas de Rafael Tasis a Tísner, habla de algunos artículos firmados por personajes de la época y amigos de Avel·lí Artís i Balaguer: de J. Passarell comenta que escribe un artículo sobre Avel·lí acompañado con una caricatura; de Àngel Ferran propone que es el más idóneo para evocar la época de *La Publicitat* durante la República y la guerra; también habla de otro de Ametlla¹⁶⁸, sin precisar un contenido.

También se da la noticia de la muerte de Avel·lí Artís i Balaguer en la prensa de Barcelona, Francia, México o en otros medios catalanes del exilio, como se refleja en un artículo aparecido en el primer número de *La Nova Revista* (1955: 1). En este artículo se recogen los comentarios de Josep Carner desde Bruselas:

Érem els darrers d’una colla prou unida pels sentiments patriòtics i liberals... M’és amarg de pensar que ja no puc regraciar sinó la seva ombra, el seu record... em reca no tenir ací manera de rellegir el seu teatre, la flor dels seus articles, en homenatge a la seva memòria. Era una ànima patriòtica i flamejant com la bandera barrada (s.f. 1955: 1).

165 Artís-Gener, Avel·lí ([México, D. F.], 25 de febrer de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549.

166 Guansé, Domènec (Santiago, 17 de març de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549.

167 La referencia a este artículo lo encontramos en dos cartas de Rafael Tasis a Tísner que fue en el primer número de *La Nova Revista* [Tasis, Rafael (s.l., s.f. [1955?]): *Mg.* Consultados en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549] y de Avel·lí Artís-Gener a R. Tasis [Artís-Gener, Avel·lí (Ciutat de Mèxic, 11 de febrer de 1955): *Mg.* Consultados en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549].

168 Tasis, Rafael (s.l., s.a. [1955?]): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549.

También aparecen recogidas las palabras de Domènec Guansé que se habían publicado en la revista *Germanor*:

Avelí Artís no era solament un agut humorista, un home d'espurnejant enginy, sinó també un home de passió. I la seva passió cal anomenar-la, sobretot, passió catalana... I aquesta passió ha pres més profunditat a l'exili... Va comprendre des dels primers moments que la tasca primordial de la nostra emigració havia de ser la de donar continuïtat a la cultura catalana (s.f. 1955: 1).

Y Ambrosi Carrion, en *Víncle*, Paris, escribe:

El nostre dol per la mort d'Avelí Artís és un homenatge a l'escriptor que voluntàriament s'expatrià, abandonant la ploma abans que sotmetre's. El dia del retorn, el dia de la victòria, prou sabran donar-li el lloc que li pertoca en la nova Catalunya (s.f. 1955: 47).

3. La *comedia ciudadana* y el corpus del autor

3. 1. Características y evolución de la *comedia ciudadana*.

3. 1. 1. Características del género.

Parto de una premisa de corte terminológico. A lo largo de la historiografía de la literatura catalana se han utilizado varias voces para identificar una misma realidad evolutiva de un género o subgénero que va manteniendo una serie de características, y que se intentará reflejar en estas páginas. Se han utilizado las denominaciones de *comedia ciudadana de costumbres*, *comedia ciudadana*, *comedia burguesa* o *alta comedia* para referirse a esta realidad genealógica. Como se podrá ver en este apartado, se optará por el término *comedia ciudadana* para denominar el género, pero se intercalarán las diferentes variantes que han ido dando los diferentes estudiosos que lo han tomado en consideración.

N. Santamaria Roig, en función de los criterios que emplea al analizar la *comedia burguesa* en Carles Soldevila, transmite lo complejo de definir esta realidad

perquè el que el caracteritza, potser més que unes peculiaritats tècniques –que òbviament te, encara que freqüentment hibridades amb les de modalitats pròximes o subsidiàries com la comèdia de saló o la de costums–, són la recurrència d’uns temes i l’adscripció social, tant dels personatges de ficció que es manejen com del tipus de públic a qui se suposa que va prioritàriament dirigida. Es, per tant, una opció dramàtica socialment discriminadora i ideològicament molt connotada, fet que, per bé o per mal, ha pesat de forma indubtable en la percepció i la valoració d’alguns crítics i ha determinat, potser, el seu relegament (Santamaria Roig 1994-1995: 53).

Con esta afirmación como garante y aplicable tanto a Avel·lí Artís i Balaguer como a otros autores de forma generalizada, se puede preservar la denominación de *comedia ciudadana*. Hay que recordar que no existe una definición académica clara para ella y, si bien, no se pretende realizarla aquí, sí se intentarán ofrecer las carac-

terísticas comunes que han señalado diferentes críticos y estudiosos. Para la gran mayoría de los historiadores de la literatura catalana ha podido pasar desapercibida por considerarla de *escaso* valor literario, a pesar de la gran acogida de público y crítica durante los años en los que se representaron los títulos de más éxito. No es menos cierto que existen algunas definiciones de críticos coetáneos y aun posteriores que la han encarado de una manera más o menos directa y que vienen a coincidir en unos rasgos compartidos. Así pues, será a partir de estas definiciones, positivas o negativas, y así mismo, valiéndose de las críticas teatrales coetáneas a las obras del autor, como se establecerá el conjunto de fuentes con el que intentarán plasmar, en primer lugar, las premisas y las características de la *comedia ciudadana*.

Josep Yxart (1852-1895) en *Arte escénico en España* (1894) y en *Lo teatre català* (1879), asienta entre los escritores, no solo entre los catalanes, los fundamentos de este género e incluso los del teatro catalán contemporáneo. De acuerdo con las palabras de la profesora M. Siguan sobre el *Arte escénico en España*, dicho estudio es el “de mayor altura sobre la situación del teatro moderno” (1988: 160); y en él, cuando su autor trata el estado del arte escénico en España y en Europa, elabora una serie de conceptos, exponiendo a partir de ahí su ideario para la renovación del teatro catalán (Siguan 1988: 160). M. Siguan indica que J. Yxart consideraba autores modélicos a Henrik Ibsen, Gerhart Hauptmann y Maurice Maeterlinck.

Según M. Siguan, reconociendo una idea próxima al concepto de la *comedia ciudadana*, J. Yxart pretende una “ejemplaridad (...) para el teatro catalán [la cual] radica en el planteamiento claro y natural de problemas de la sociedad” (Siguan 1988: 161). De acuerdo con este juicio, continúa con esta idea en *Lo teatre català*, definiendo el teatro como “imitació estetica de la vida humana” (Yxart 1895: 216); y al hablar de la regeneración teatral en España, la sitúa a partir de figuras tales como Leandro Fernández de Moratín o Ramón de la Cruz, pues sus comedias son

Copia exacta, detallada y minuciosa de les petites costums ordinaries; copia filla de l'observació quotidiana d'una vida individual estreta y pobre, en la que'l fet comú, la classe, la vehina, lo record personal, ho es tot: la marxa dels aconeximents publichs, res. Al costat de les comedies de costums estan de moda'l *sainete*, la pintura d'infimes classes determinades, d'habitants d'un barri, altra mostra de l'existencia de l'ingeni reclòs y limitat, y la *tonadilla*, altre reflexo de la tertulia. (Yxart 1895: 249).

J. Yxart considera que en la escena catalana de aquel momento no existe la *alta comedia*, tal como y se puede entender en la literatura castellana, ya que “No hem passat de la comedia de costums domestiques que pinta petits tipus y miseries y defectes usuals” (1895: 271), género, el de la *comedia de costumbres*, mayoritariamente consumido. Otro rasgo que destaca J. Yxart es el uso del lenguaje sencillo y del pueblo llano, sirviéndose además del chiste como recurso para lograrlo:

En la comedia, por exemple, les costums de Barcelona, les seus tipus locals, fins les seus xistes y peculiars tradicions, passaren a les taules ab marcada preferencia y han imprès a l'obra un caracter més local que provincial, català. (1895: 265).

A propósito de la literatura castellana y de la comedia en el siglo XIX, M. A. Muro (2003: 1944) advierte que se

vertebra sobre una fórmula básica, que configura Moratín, y que siguen con fidelidad algunos discípulos [como Bretón de los Herreros o Ventura de la Vega] para desembocar en la denominada *alta comedia*, ... A efectos de descripción semiótica, la *alta comedia* tiende ya hacia el *drama* en sus obras más representativas; algo que da lugar a una situación paradójica, ya que por esta vía el recorrido de la comedia se ampliaría al grueso de la obra de autores como Gaspar, Dicenta o Galdós, hasta llegara Benavente (Muro 2003: 1944).

Pero, como acaba por añadir el historiador, la *alta comedia* se

caracteriza por emplear pocos componentes y su tendencia a la estructuración muy marcada y a la concentración en tiempo y espacio; su base estética es realista, en cuanto que, alejándose del idealismo romántico, intenta reflejar la vida contemporánea y cotidiana (Muro 2003: 1962).

Por tanto algo equivalente a lo que ocurre en la *comedia ciudadana* catalana. Acorde con este realismo crítico que presenta en escena a la alta burguesía, en el caso de la *alta comedia* castellana, se intenta aleccionar y denunciar sus defectos y proponer soluciones (Muro 2003: 1962).

Como se recuerda en el volumen encabezado por M. Casacuberta, en el primer tercio del siglo XX, a la tradición de la *comedia de costumbres* hay que vincular el binomio del *bulevard* y el *vodevill*¹⁶⁹:

¹⁶⁹ Véase M. Corvin (1989) para conocer la historia del género en la escena francesa y E. Gallén (2005b: 268-269) para conocer un poco más sobre la influencia de estos dos géneros en la escena catalana.

Les dues van respondre a objectius ben clars; en el cas del boulevard, qüestionar i substituir el pretès transcendentalisme ideològic i radicalisme estètic de la dramaturgia estrangera importada a finals del segle XIX —d'Ibsen a D'Annunzio— per la generació modernista; pel que fa sobretot al vodevil, proporcionar als sectors més populars uns productes d'esbarjo al més adients a les seves característiques socials i culturals (Casacuberta 2011: 92).

Y es en las dos primeras décadas del nuevo siglo donde esa influencia incide en mayor medida manifestándose en la *comedia ciudadana*, a través de la publicación de las obras y de los estrenos en los escenarios barceloneses de autores como Avel·lí Artís i Balaguer, Josep Pous i Pagès, Pompeu Crehuet, Carles Soldevila y Joan Oliver:

textos de diversos dramaturgs francesos típicament *boulevardiers*, entre els quals es compten noms com els d'Alexandre Bisson o Alfred Capus. Als anys vint encara hi ha alguna estrena catalana de Dumas fill —*Cors de mare* (1927), *L'amic de les dones* (1928)— i de Sardou —*Un cap de trons* (1928)—, però la programació dels autors francesos de boulevard es basa, els anys d'entreguerres, en la reposició de peces de dramaturgs ja traduïts i representats anteriorment, com la parella Gaston-Armand de Gaullavet-Robert de Flers; Tristan Bernard, Henri Bataille, Maurice Donnay i d'altres.” (Casacuberta 2011: 92-93).

F. Curet, en *El arte dramático en el resurgir de Cataluña* (c. 1917), sí habla de la *comedia ciudadana* o *alta comedia*; y las obras así catalogadas las define de la siguiente manera, retormando la idea de J. Yxart de *imitación* de la vida cotidiana, y:

se desenvuelven en un ambiente casero, familiar, interviniendo personajes de la clase media sin relieve extraordinario ni profundos estudios psicológicos. Subrayado amable de la vida cotidiana, de los pequeños hechos corrientes, se deslizan tales comedias con suavidad, a medio tono, sin juegos escénicos que pretendan hacer patente la habilidad del técnico. Apenas encontraremos materia principal que justifique el planteamiento de la obra si no la bondad característica de todos los personajes, que no logran perturbar los sucesos banales. Delicadeza en la expresión, ternura y sentimentalismo tímido en los corazones. (Curet 1917: 369-370).

No obstante, en los años veinte se encuentran voces contrarias a la *comedia ciudadana*, perspectiva que también sirve para caracterizarla. Estos juicios discrepantes provienen de los que se han denominado autores *antiburgueses* —alrededor de Ignasi Iglésias, Santiago Rusiñol, Ambrosi Carrion, Ramon Vinyes¹⁷⁰—, frente a otros tildados de *burgueses* —Carles Soldevila, Josep Maria de Sagarra, Avel·lí Artís i Balaguer¹⁷¹—. Todos ellos, en mayor o menor medida, airean sus disputas en

¹⁷⁰ Véase también M. Casacuberta (2011: 146-147).

¹⁷¹ Véase también M. Casacuberta (2011: 147-148).

la prensa barcelonesa de aquellos años.

Este enfrentamiento se muestra claramente entre las posturas de *Mirador* (1929-1937) y *L'Esquella de la Torratxa* (1872-1939), como ya se ha documentado en la biografía. No obstante, ni *La Publicitat* (1922-1939) ni *Mirador* defendían un postulado exactamente conservador, ni *LET* o *La Nau* (1927-1933) sostenían un vanguardismo antiburgués radical. Estas publicaciones, aun representando las dos vertientes, no son homogéneas y cerradas, ya que existen ejemplos, como ya se ha manifestado, de figuras literarias que defendían opiniones contrarias a las cabeceras en las que colaboraban. Pero no solo estas plataformas ejercían su influencia sobre los dramaturgos, sino también sobre otros miembros del mundo teatral, como empresarios o actores.

C. Soldevila, por ejemplo, “creía profundamente que la comèdia burgesa era el model dramàtic més representatiu de la burgesia occidental europea, especialment francesa [...] conscient de la funció social del teatre, pretén el gust de la burgesia amb el seu teatre, refinar-la i modernitzar-la estèticament tot situant-la de ple entre les burgesies més cultes i cosmopolites d'Europa” (Casacuberta 2011: 143-144). C. Soldevila manifiesta su opinión a este respecto en una serie de artículos en *La Nova Revista* durante 1927, y más concretamente en “La situació del teatre a Barcelona IV. Els autors. II La comèdia urbana o burgesa”, donde apuesta por este género, que denomina *comedia urbana* o *burguesa*, razonando el empleo de esta expresión del siguiente modo: ya que los escritores que crean estas obras son burgueses, resulta lógico que “es decantin, per tant, a dramatitzar la gent i els conflictes de llur classe, que són els que més directament coneixen” (1927d: 46). Así mismo se refiere a la forma de hablar de los personajes, comentando que “... no és possible de fer parlar els personatges amb un vocabulari massa allunyat del que usen els espectadors, cosa, en canvi, força feadora en la tragèdia, i en el drama rural” (Soldevila 1927d: 47).

Ese ambiente en el que conviven dos conceptos de teatro, se encuadrarían las críticas de R. Vinyes a la *comedia ciudadana*. En una de las conferencias pronunciada en el Teatre Romea, *Ignasi Iglésias, mestre exemple* (16 de noviembre de 1928), critica el teatro burgués y en sus palabras se pueden reconocer la referencia a la figura del villafranquino o a la de Josep Pous i Pagès, otra de las firmas de este

gènere: “Millor Buda, Confunci, Ibsen o el qui sigui, que els puputs i tots els ocells insectívors” o “teatre de llevant de taula”¹⁷² (Lladó 2002: 271) son dos de los juicios críticos que se permite. Este ataque se puede constatar en las siguientes palabras pronunciadas en dicha conferencia:

Volem que el Teatre Català es desburgesi i s’arrenqui el malentès seny que degota feblesa, decrepitud, fred, reumatisme. Portem-hi ànimes, al teatre català, i no anècdota; poesia i no xerrameca; drames de coneixença i no conflictes de bastidors; braó de problema i no habilitats de comediògrafs. Que parin d’una vegada les recensions elogioses d’estrenes d’obres que diuen: “L’autor complí, car féu riure molt al públic, que passà una estona distreta (Gallén 2005a: 9).

Del mismo modo, R. Vinyes en la conferencia *Teatre modern* (9 de agosto de 1929) comenta que continuamente los críticos están proponiendo fórmulas para hacer teatro moderno, como alejarse de los modelos anteriores, propuesta con la cual el conferenciante no se muestra de acuerdo, por ejemplo a propósito del dramaturgo Àngel Guimerà; o la de respetar el gusto del público aburguesado y no hacer teatro en verso, postulado este último con el que R. Vinyes estaba en lógico desacuerdo (Gallén 2005a: 9). Por su parte, C. Soldevila en “Algunes reflexions sobre el teatre” (1967: 1326-1332) plantea el dilema del autor ante el público, cuando este último encumbra o desestima una obra de teatro o un autor; así mismo, en otra revista del momento, *D’ací i d’allà* (1918-1939), incide en esta misma idea aunque, por contraste, reconoce que “L’art dramàtic (...) no pot viure divorciat del públic” (1927e: 229).

R. Vinyes califica a la *comedia ciudadana* de ligera:

teatro tan nuevo y tan barrigón, que no requiere diálogo, ni lirismo, ni fantasía, ni retórica, es la especial condena –que aún dura– de todo diálogo que tenga cuerpo [...] se buscan personajes que hayan “vivido” personajes “observados”: al uno se lo ha visto en una tienda de Gracia, y Vells. En el especialísimo teatro moderno que nos predicán al personaje “creado” [al cual es el que crea] se lo encuentra inverosímil.

[...] En el teatro el personaje creado vivirá su vida; el personaje copiado paseará por la escena su mentido reflejo, su reflejo que casi nunca es reflejo de vida, sino copia externa de una vida. (Vinyes 1982: 180-181).

¹⁷² Esta expresión pertenece a la obra de Avel·lí Artís i Balaguer, *Seny i amo, amo i senyor*, el título de mayor éxito de nuestro autor, tanto en Barcelona como en el exilio mexicano. Como indica J. Lladó (2002: 271) en su tesis, “El moralisme explícit de l’obra l’allunyava del gust de Vinyes, que mostra predilecció per *La sagrada família* (1912), comparada anys després a *Life with Father* de Howard Lindsay i Russel Crouse: “No sé perquè l’obra d’aquest autor tingué menys èxit que la seva *Seny i amor*” (Vinyes 1944-1948: 26-29).

A. Carrion, en su juiciosa valoración sobre la temporada de 1928, critica duramente desde *La Nau* el conservadurismo teatral de Avel·lí Artís i Balaguer, Josep Pous i Pagès y Pompeu Crehuet, enfrentándose a Carles Soldevila (Carrion 1928a:), al tiempo que Prudenci Bertrana lanza unas críticas más genéricas sobre el espectáculo de “rialla fàcil” (Povill i Adserà 1928). R. Vinyes en la conferencia *Teatre d’avui* (2 de diciembre de 1928) establece tres grandes tendencias de la teatralidad moderna (poético, de ideas y psicológico, y de pasatiempo), asociando a esta última tendencia la *comedia burguesa*. Para este crítico, el teatro burgués “s’agermana amb el jazz i la revista” (Lladó 2002: 655), calificándolo más tarde de nocivo (Lladó 2002: 662), y:

Esborra els problemes amb l’escusa d’esborrar els mals del caos. Hi ha una teoria faritzaica, molt aplicada, la de que el problema silenciàt, problema resolt. El bon burgès no ho vol sapiguer que hi ha qui corre en plena nit per les carreteres sota el fred i la pluja; no li diu res l’obrer de les mines; no vol enterar-se que hi ha vells, ni problemes de treballs, ni lluita d’idees, ni conflictes de creença, ni malestar de classes, ni estrebades de moral. Res, res: a divertir-se (Lladó 2002: 662).

Revisitada a posteriori aquella fórmula teatral, J. Fuster no menciona directamente la *comedia ciudadana*. Pero refiriéndose a derivaciones de los modelos del teatro moderno, destaca que los autores que lo practicaron habían renunciado a

els trucs «misteriosos» derivats de Maeterlinck, i el «redemptorisme» social i les seves obres «de tesis». A més, es desruralitza del tot. Alguna cosa de la lliçó ibseniana i una certa violència primària en els conflictes dramàtics són els aspectes que millor demostren aquella vinculació. D’altre banda, com observa Curet, aquest «nou» teatre es caracteritza, en oposició al Modernisme, per «*el esmero en el lenguaje*», «*la concisión del diálogo*» i «*la mayor naturalidad de la acción*» (Fuster 1972: 302-303).

X. Fàbregas por su parte se refiere a este género como *comedia ciudadana de costumbres*, derivado de la evolución de algunas de las modalidades del sainete. Las diferencias con este último radican en la aparición de personajes pertenecientes a la burguesía y en la transformación estructural “operada dins els esquemes de construcció de l’obra amb l’aparició d’aquests personatges, la qual cosa trastorna la mecànica escènica característica del sainet” (Fàbregas 1975: 156).

En el sainete de costumbres de la “menestralia”, como subgénero del mismo, según X. Fàbregas, “es centren en qüestions familiars, sovint de caire amorós, les

quals traeixen les tensions sorgides entre dues generacions, així com l'evolució econòmica de les famílies dels protagonistes" (Fàbregas 1975: 123); característica –como se viene indicando– que continuarà la *comedia ciudadana*. En el sainete los personajes son de clase humilde, y cuando aparecen personajes de clase superior intervienen para dirimir un pleito o dar consejos. Actúan para X. Fàbregas como un *deus ex machina* "manejat per l'autor per tal que l'ordre de les coses sigui respectat i mantingut, però no són, en si, matèria de descripció; posseeixen un contorn extern, però manquen de psicologia" (Fàbregas 1975: 156).

Es a partir de aquí, con el desplazamiento del "vidre d'augment" hacia arriba, cuando "el sainetista s'adona que les persones de posició econòmica folgada posseeixen també unes passions, entaulen unes relacions i permeten, per tant, una exposició costumista de llur vida quotidiana" (Fàbregas 1975: 156). Como también refleja U. Frevert (2001: 14) se produce un cambio de la sociedad con la aparición de una burguesía industrial, el aumento del número de personas que se dedican a profesiones liberales y la transformación de una economía agraria a una industrial, alterándose las relaciones entre los habitantes de la ciudad, lo que se refleja en el teatro.

X. Fàbregas, cuando habla de la *alta comedia*, parece tener en mente el teatro castellano, incidiendo en la figura de los personajes burgueses; plantea sus problemas en cuanto a conflicto familiar, mientras que no atiende el contexto social:

L'heroi és ara l'home que crea riquesa, que participa de manera plena en la construcció d'un país, que té fe en el seu futur, en la lliure competència, en la democràcia, en definitiva, en el poder del capital (Fàbregas 1972: 120).

Como ya se ha indicado, los criados y los campesinos no son protagonistas en la *comedia ciudadana de costumbres* sino que son relegados al papel de comparsa. A propósito de ello, X. Fàbregas comenta que pasan de ser protagonistas a secundarios en el desarrollo de las tramas argumentales:

En tot cas, la trama de llurs relacions esdevindrà paral·lela a la trama de les relacions de llurs senyors, i la subratllarà amb algun tret de comicitat i de paròdia que resultaria poc adequat a la delicadesa dels sentiments atribuïts a les persones de classe superior. D'altres vegades, els criats seran utilitzats per l'autor a fi d'introduir una explicació que serveixi de pròleg, i posar en antecedents l'espectador d'allò que succeeix a les persones importants d'un moment

a l'altre invocades a l'escenari. (Fàbregas 1975: 158).

En cuanto a las críticas teatrales coetáneas, se insiste en los mismos términos, lo que se puede confirmar atendiendo a las críticas sobre las obras de Avel·lí Artís i Balaguer. Con motivo del estreno de *L'eterna qüestió* (1909), en la reseña aparecida en *De tots colors* se califica la obra de comedia ciudadana. En una de las críticas al estreno de *La sagrada família* (1912), posiblemente una de las mejores obras del comediògrafo catalán aquí atendido, junto con *Seny i amor, amo i senyor* (1925), E. Tintoner, en el periódico *Las Noticias*, define así el género:

comedia verdadera de nuestras costumbres, de nuestras gentes, de nuestras pasiones, pequeños defectos y virtudes con visión sintética y al propio tiempo artística. Es el naturalismo verdadero, es la obra de arte sin trampa y sin afeites; es la comedia que nos interesa; por es la comedia de nuestros amores y dolores, de nuestras ilusiones y desengaños. Es la comedia moderna, reflejo de nuestra vida, que hasta hoy pedíamos en vano a nuestros autores catalanes. (VV. AA.: 1912: 10).

En la reseña de M. R. C. a otra obra suya, *Mai se fa tard si el cor és jove*, publicada en *La Catalunya*, se incide de nuevo en la aparición de un nuevo teatro pues

trae al teatro catalán un arte exquisito y un soplo de vida naturalista, ennobleciendo la escena y eximiéndola de toda concesión a efectismos deslumbradores (...) enemigo hasta aquí del arte sensiblero y de los cascabeles de juglar... (M. R. C. 1910: 178).

Por su parte, F. Periquet en *El Teatro. Revista de Espectáculos* (1910: 23), comenta que el autor cultiva la comedia exquisita, sin parentesco con José Echegaray ni Henrik Ibsen ni Jacinto Benavente, capturando la realidad como en una fotografía.

En otra de las críticas sobre *L'eterna qüestió*, aparecida en *Las Noticias* y mencionada en *L'Esquella de la Torratxa*, se destaca lo nuevo que representa la obra, "... basada en los personajes que intervienen en la obra, que no son payeses burdos, sino gente de posición, y como gente acomodada hablan todos ellos..." (s.f. 1909c: 834).

Muchos de los críticos contemporáneos del comediògrafo villafranquino destacan su elegancia y equilibrio en el lenguaje, así mismo el uso de la ironía y de la sátira, rasgos característicos de la modalidad teatral aquí revisada. Esto se puede comprobar en la ya mencionada crítica de *L'eterna qüestió*, donde se dice que

Es una obra equilibrada, escrita ab claretat, desenrotllada armònicament; que comensa allà ahont ha de comensar y acaba quan l'autor ja ha dit tot lo que volia dir. No hi ha crits, no hi ha empenes, no hi ha trepitjades. No hi ha terminables *gansades* filosòfiques. No hi ha ni s'hi proposen daltabaixos socials ni religiosos ni de cap mena... Hi ha enginy bon humor, ironia, gracia... (s.f. 1909b: 810).

Así pues y como se ha advertido, al respecto de las particularidades del género habrán de sumarse las apreciaciones que se hacen sobre las propias obras de Avel·lí Artís i Balaguer, en particular lo referente a su gradual complejidad tanto en la caracterización de los personajes como en los intentos de utilizar nuevas técnicas de representación. Acerca de los personajes, y como ya se verá más adelante, cabe apreciar que en su corpus evolucionarán en lo concerniente a su factura psicológica; principalmente los femeninos, tal y como se comprueba con Pietat en *Seny i amor, amo i senyor* (1925) o con Claudina en *La senyoreta porta el volant* (1930). J. Cortes en su crítica sobre *Les ales del temps* (1934), destaca la psicología de sus protagonistas:

La psicologia dels personatges està treballada amb molta més ambició de profunditat que abans i el nus, el pinyol del conflicte, és d'una intensitat que el nostre record no atribueix pas a la més gran part de les obres d'Artís" (Cortes 1934b: 5).

Siguiendo con las obras del autor y en cuanto al empleo de nuevas técnicas teatrales, cabe considerar que no tuvieron buena acogida entre el público y la crítica. Tal es el caso de *Sed Breves* (1927), según J. Navarro Costabella en *La Nova Revista* (1927: 244-245), quien considera que, ciertos atisbos que podríamos apreciar de absurdos, no se ajustan a los gustos vigentes; o en el caso de *Daniel o l'optimisme* (1928), según una crítica anónima aparecida en *LET*, se concluye que "no té cap mena de valor literari o teatral" (Capdevila 1928: 823, 826-827).

Tal y como ya se ha recogido en la biografía sobre Avel·lí Artís i Balaguer, también hay diferentes puntos de vista de autores teatrales de la época en torno a la discusión de orden teatral aquí revisada. En la década de los años diez, como comenta E. Gallén, existe una crisis en los modelos dramáticos "i del teatre d'idees, en particular" (Gallén 1986: 392), surgiendo a raíz de ello otras alternativas: un teatro poético, un teatro "de traduccions com a forma de regeneració dels repertoris

i dels escenaris", y un teatro "vindicant la comèdia de costums ciutadana" (Gallén 1986: 393).

E. Gallén indica acerca de la aparición de autores que cultivaban la *comedia ciudadana*, como Avel·lí Artís i Balaguer, Pompeu Crehuet y Manuel Folch i Torres, que "féu pensar en determinats sectors de la crítica en la recuperació d'una tradició estroncada en els últims decennis: la comèdia" (Gallén 1986: 431), género, este último, que vendría a sustituir al teatro de ideas, que E. Gallén define como

Un model teatral que, bastit sobre una acció i un llenguatge realistes, es caracteritzà, a grans trets, pel seu caràcter analític; per l'impacte social i polític d'uns drames que, interioritzats per personatges masculins o femenins clarament diferenciats i individualitzats, vehiculaven, a paper de determinada crítica, tesis revulsives des del punt de vista moral, filosòfic i ideològic per al conjunt de la societat del seu temps (Gallén 1993a: 387).

Esta consideración se refleja muy bien en la crítica ya mencionada de *L'eterna qüestió*, donde se realiza una alabanza del género

Poch a poc sembla que va formantse un teatre català moderníssim, equilibrat, agradós y en armonía ab aquella minoria intelectual que ja n'està cansada de la plaga d'obres transcendents sense transcendència que hem aguantat llargament ab la cara farrenya, la mirada fosca y el front prenyat d'arrugues, com si'ns empenyessin tossuda y ridículament en comprendre lo incomprensible... Y lo bó y consolador del càs està en que el públich també sembla acceptarles ab entusiasme les novíssimes tendències... De seguir aixís les coses assistirem, aviat, a una complerta y definitiva transformació y renovació de la nostra escena y del gust del públich. Vindrà la creació entre nosaltres, de un nou genre teatral —la comedia ciudadana— y el sorollós descredit y formidable caiguda de una pila d'obres que han enlluernat fins ara no parlo per lo que *deven*, sinó per lo que *volien* dir; no per lo que *eren* en si, sino per lo que *prometien ser*; no per la seva substancia, sino per lo que aparentaven... (s.f. 1909b: 810).

A modo de conclusión, se pueden recoger las valoraciones de J. M. Miquel i Vergés, sobrino del autor ochocentista Josep Maria Arnau, vertidas sobre el comediògrafo villafranquino, considerándolo un digno heredero:

La petita burgesia catalana no ha estat observada per ningú amb tant d'encert com per l'Avelí Artís; no trobareu en les seves comèdies aquest afany d'imitació europea (...) que omplia en els últims temps de llibertat literària l'escena catalana; ni trobareu tampoc, aquells rars personatges que reaccionen davant dels problemes de la vida com uns homes del nord d'Europa, freds i metòdics,... (Miquel i Vergés 1943: 3).

Así mismo F. Foguet i Boreu comenta que Avel·lí Artís i Balaguer realiza:

Una comèdia ciutadana, moderna i desinhibida, que, sense renunciar a una bona factura literària, però lluny dels refistolaments noucentistes, assumia la cosmovisió de la mesocràcia i les classes populars barcelonines —enteses en un sentit lax— i s'adreçava a un públic majoritàriament burgès o petitburgès (Foguet i Boreu 2014: 12).

Por tanto, cabe decir que el género de la *comedia ciudadana* puede caracterizarse por la imitación de la vida cotidiana, reflejando el ambiente casero y familiar, a la vez que gira en torno al *fait divers*; por hacer intervenir personajes de la clase media y de la burguesía, sin relieve extraordinario ni profundos estudios psicológicos, aunque de factible crecimiento; los diálogos, por su parte, no son nada ampulosos ni enfáticos, sino irónicos y elegantes, procurando un lenguaje esmerado. Existe una sencillez absoluta en la escenografía. La temática utilizada es variada, predominando la amorosa, en sus diversas variantes y temas con ella relacionados como el matrimonio, la problemática de la mujer, etc., y, en menor medida, aparece el tema social, sin llegar a los planteamientos del teatro de ideas. En este sentido y por tanto, habrá que diferenciar la *comedia ciudadana* del *teatro de ideas*, categoría genealógica a propósito de la que se destaca una más incidente carga ideológica y crítica.

En ese sentido, cabría apreciar la *comedia ciudadana* como una derivación o crecimiento de la literatura costumbrista —desde el ya remoto cuadro ochocentista hasta formas satíricas más modernas, como en el caso de la literaturización modernista de las aucas o literaturas de cordel—; solo que ejecutando la sustitución de las costumbres de otros grupos sociales por las de los círculos burgueses, y, también es cierto, evitando los ribetes melodramáticos provenientes de la también añeja literatura de folletín.

3. 1. 2. Evolución del género.

Como ya se ha ido perfilando a lo largo del apartado anterior, Avel·lí Artís i Balaguer está encuadrado en una línea evolutiva que conduce a la *comedia ciudadana*. Siguiendo la ordenación temporal que en ese sentido establecen X. Fàbregas (1972, 1986) y E. Gallén (1986, 1987) para la historia del teatro catalán de finales del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, la *comedia ciudadana* ha evolucionado en

sus formas y en el tratamiento de los personajes, tal y como también han demostrado el resto de los críticos y los estudiosos consultados y pertenecientes al periodo aquí revisado. Para presentar ahora la evolución genealógica de la *comedia ciudadana*, partiré de la *comedia urbana de costumbres*, modalidad que se da desde mediados hasta finales del siglo XIX, con la aparición del *Modernisme*. Las dos figuras de la literatura dramática catalana que van configurando sus bases, y a la vez el género de la *comedia urbana de costumbres*, son Francesc Renart i Arús (1783-1853) y Frederic Soler, Serafí Pitarra (1839-1895)¹⁷³.

Francesc Renart i Arús es uno de los primeros cultivadores del género, uno de los impulsores de “el pas que separa el sainet de la comèdia” (Fàbregas 1986b: 61). Se le relaciona con figuras importantes de la época, unas de relevancia regeneracionista catalanas como Bonaventura Carles Aribau, otra con incidencia puntualmente teatral como Leandro Fernández de Moratín; como indica X. Fàbregas, Francesc Renart i Arús “mostrà la seva preocupació per a instrumentalitzar el català com a llengua literària” (Fàbregas 1986b: 61). Sus primeras producciones entran dentro del sainete y sus personajes están aun próximos a los de este género, pero empiezan a aparecer obras ambientadas en la ciudad y personajes burgueses (Fàbregas 1986b: 62).

Frederic Soler es otro de los animadores de la escena catalana coetánea, quien a la postre representará con el urgente “procés de normalització” en la dramaturgia catalana, especialmente con el estreno de su gran éxito, *Les joies de la Roser* (1866), título calificado por el propio autor en la dedicatoria a Bonaparte Wyse de “drama de costums veritablement catalans” (Fàbregas 1986a: 316). X. Fàbregas señala, a propósito del teatro de Pitarra, tres líneas que son “constants en les produccions successives del gènere” (Fàbregas 1986a: 317), y que se entiende que se proyectarán sobre la formulación teatral que aquí se revisa:

a) L'acció és regida per un determinisme providencial, de l'execució correcta del qual s'encarrega un personatge que fa, en el transcurs de tota l'obra, les funcions de *deus ex machina* [...]. El triomf de la bondat sobre la maldat, de la felicitat sobre la infelicitat, [...].

b) El temps de l'acció és rescatat d'una Edat Mitjana lliurement reinventada i duta als límits de la contemporaneïtat. [...]

c) Acció i temps són emplaçats en el «drama de costums veritablement cata-

¹⁷³ Véase también sobre la evolución del género el artículo de R. Pei (1930b: 5).

lans» a petites viles de l'interior de Catalunya i, a vegades, encare més precisament, en una masia (Fàbregas 1986a: 317-318).

De acuerdo con lo advertido, dos de estos tres rasgos destacados por X. Fàbregas pueden ser aplicables con posterioridad a la *comedia ciudadana* con sus respectivas variantes temáticas. Según X. Fàbregas, Frederic Soler parte de una propuesta conservadora, como hacen otros autores que cultivan la *comedia de costumbres*, por ejemplo de Francesc de Sales Vidal (1819-1878). No obstante, Frederic Soler incorpora una novedad,

s'enfronta a dues modalitats de costumisme «de fora»: el que considera les formes de vida del pagès i el que considera les formes de la vida dels pescadors. La novetat de Soler, com veurem, no és pas la d'adreçar la seva atenció envers la gent de la costa, sinó la de considerar que aquesta atenció comporta un fet diferencial (Fàbregas 1986a: 329).

Frederic Soler traslada a la escena los diferentes estamentos de la sociedad barcelonesa: burgueses que han hecho fortuna en América, comerciantes bien situados, militares, criados (Fàbregas 1986a: 330). Como se verá en los siguientes capítulos correspondientes al análisis de la obra de Avel·lí Artís i Balaguer, también él sube a escena a buena parte de esta tipología. En todo caso y si esto pudiera parecer un nexo excesivamente genérico entre el escritor ochocentista y el más moderno, una llamada acerca de que Frederic Soler se cierne sobre autores del inicio del siglo inmediatamente posterior puede encontrarse así mismo acerca de Josep Maria de Sagarra (Gallén y Gustà 1987: 481).

La nómina de autores que en estos momentos se pueden encuadrar en la *comedia urbana de costumbres*, siguiendo con X. Fàbregas como fuente, son Josep Robrenyo, Josep M. Arnau, Josep Pin i Soler y Emili Vilanova; de entre estas firmas Josep Robrenyo (1783-1838) sigue la línea argumental del sainete aunque en su obra *La unión ó la Tia Secallona a las fiestas de Barcelona* se acerca a la comedia con ambiente urbano. Recuérdese que J. M. Miquel i Vergés consideraba a Avel·lí Artís i Balaguer digno heredero de J. M. Arnau (Miquel i Vergés 1943: 3). Según D. Coromines solo existen un par o a lo sumo tres autores que podían servir de modelo a Avel·lí Artís i Balaguer, “en la medida que representen una primera evolución del teatro de costums tradicional a la «comèdia moderna»: Josep Maria Arnau (1832-

1913), Emili Vilanova (1840-1905) i Josep Pin i Soler (1842-1927)” (Coromines 2014: 31).

Con la irrupción de la estética modernista, el género sufre una evolución a partir de las formas del siglo pasado, consolidándose definitivamente. Se aparta al tiempo de las manifestaciones teatrales contemporáneas tal como se deduce de lo ya apuntado. En estos momentos se le concede la denominación de *comedia ciudadana*, así aparece en algunas de las críticas ya rescatadas sobre las obras de Avel·lí Artís i Balaguer.

La aparición de autores como el comediógrafo villafranquino, Pompeu Crehuet y Manuel Folch i Torres “féu pensar en determinats sectors de la crítica en la recuperació d'una tradició estroncada en els últims decennis: la comèdia” (Gallén 1986: 431). La crítica sobre *L'eterna qüestió*, obra de Avel·lí Artís i Balaguer (s.f. 1909b: 810), vendría a plantear este asunto. De mismo modo, Manuel Folch i Torres, como indica E. Gallén (1986: 432), se desmarca del teatro de ideas según reflejan sus palabras tras el estreno de *L'oncle rector* (1911):

¿Que en *L'oncle rector* s'hi estudia un cas de vocació religiosa? I bé, si; si no estigués tan desacreditat això de les obres de *tesi*, diria que he volgut fer una obra de tesi, però no menys honradament declaro que he fet tot quan he pogut i sapigut per a que no ho semblés (Folch i Torres 1911: 211).

A la nómina de los últimos autores teatrales, X. Fàbregas incorpora como cultivadores de esta modalidad a Josep Pous i Pagès o Joan Puig i Ferrer, al tiempo que E. Gallén plantea el acercamiento a la materia ciudadana por parte de otros nombres modernistas: Prudenci Bertrana, Joaquim Ruyra, Pere Coromines o Miquel de Palol (Gallén 1986: 434-436). Después de 1918 se incorporarán además, en cierta medida, los de Carles Soldevila, Josep M. Millàs-Raurell, Joan Oliver y Carmen Montoriol; aun acerca de los primeros, E. Gallén recupera la crítica al estreno de *Gent d'ara* (1908) de Eduard Coca i Vallmajor, título que es considerado la primera muestra del género (Gallén 1987: 432).

Al término de la Gran Guerra, según E. Gallén (1987: 432-436; 442-457), se avanza en la evolución del género, a favor del cual participa el segundo grupo de nombres arriba mencionados, pudiéndose apreciar dos manifestaciones: la *come-*

dia de costumbres ciudadana y la *comedia burguesa*, cercanas al *Modernisme* y al *Noucentisme* recíprocamente. No obstante, se tiende a pensar que se trata de una misma realidad, la *comedia ciudadana*, aquella en la que cada autor ha plasmado su idiosincrasia en la expresión teatral, al menos en el caso del autor villafranquino, a pesar de que se aprecia de forma manifiesta la influencia de otros autores, como puede ser Carles Soldevila, tal y como se considera a continuación.

Siendo la figura más representativa de la *comedia burguesa* y de aquellos autores incorporados a la vida teatral tras la Gran Guerra, Carles Soldevila, formado “dins els paràmetres morals i culturals genuïnament burgesos” (Gallén 1987: 443), recha-za un teatro catalán que si bien “feia de tant en tant extraordinàries expedicions a la modernitat i a l’exotisme”, sin embargo “no podia llevar-se del sobre la tara del ruralisme” (Soldevila 1967b: 1622). Carles Soldevila, de acuerdo con E. Gallén

es concentrà en la realitat circumdant i es fixà un clar programa: educar i cul-turalitzar la burgesia autòctona, mitjançant la literatura, pel que fa als costums i comportaments socials, tot procurant de divertir-la o de distreure-la d’una forma elegant, però eficaç, i amb l’instrument d’un llenguatge polit, acurat; elaborat, en suma (Gallén 1987: 444).

Este autor no concibe el teatro sin placer (Soldevila 1967a: 1321-1322). Para él la Gran Guerra ha vuelto a cambiar “el joc de les forces socials i polítiques, ha pre-cipitat l’evolució de la família, ha desfet unes supersticions per crear-ne de noves” (Soldevila 1967a: 1324). Esto último cabría releerlo recordando lo dicho al respecto a la situación producida por la llegada de la Revolución Industrial y su incidencia en la literatura. Idea que se puede remarcar con las siguientes palabras de X. Fàbregas

el col·lapse de la indústria francesa, absorbida per l’esforç bèl·lic, proporciona a la burgesia catalana l’ocasió de negocis a gran escala, i l’obtenció de benefi-cis quantiosos sense exigir-li, però, la renovació de l’utillatge. Així, hom reu-neix força capital i els bancs experimenten un creixement notable, augmenta la mà d’obra industrial a expenses de la població camperola, i hom viu un període d’eufòria que cessa bruscament amb la fi de la guerra (Fàbregas 1972: 197).

Tras la guerra, la burguesía, tanto la *nueva* generada por la guerra como la *antigua* procedente del siglo XIX, entra en crisis por la reducción de sus ingresos, teniéndose que enfrentar a una clase obrera “nombrosa i organitzada, amb una consciència sindical molt aguda” (Fàbregas 1972: 198). En el caso de las obras de Avel·lí Artís i

Balaguer, como se verá después, la lucha de clases se refleja de forma evidente por ejemplo en *A cor discret, sagues noves*. Por su parte, como indica E. Gallén (1987: 444-445), tanto Carles Soldevila como los otros autores que cultivan el género y libres de los lastres de los mayores, se permiten teatralizar esa realidad: “A tot arreu, el model de la literatura dramàtica està constituït per la vida burgesa (...), la immensa majoria de les obres representades en els escenaris d’Europa i Amèrica juguen amb personatges extrets de la classe mitjana, nervi de les ciutats” (Soldevila 1927d: 47).

Esta influencia se plasma en las diferentes obras que se estrenan en los escena-rios barceloneses por parte de los nuevos autores, además de las representaciones de títulos traducidos de firmas europeas y norteamericanas coetáneas. No obstante, mientras los más jóvenes documentan esta tendencia, los mayores no se muestran ajenos a ella. Este es el caso de un Avel·lí Artís i Balaguer que también intenta re-coger en sus obras la influencia de la dramaturgia occidental inmediata, al tiempo que se le llega a acusar, al respecto, de plagio de *Street scene* de Elmet Rice con su *Tant se val!* (1930); o, como ya se ha notado antes, se compara su obra *La sagrada família* con *Life with Father* (1935) de Howard Lindsay y Russel Crouse.

Como recuerda D. Coromines, tanto el comediògrafo villafranquino como los autores teatrales que comparten el proyecto de modernización del país intentan “li-derar i consolidar la renovació estètica en el món del teatre, en el marc de les pro-poses suggerides per l’elit intel·lectual del Noucentisme” y “va exercir una gran influència en propugnar un tipus de teatre classicitzant i idealitzat, amb referent com Shakespeare, Molière o Tristan Bernard” (Coromines 2014: 31-32).

En este complejo panorama en que se encontraba la escena, según se desprende de la lectura de E. Gallén, Carles Soldevila apuesta incluso por una comedia deno-minada como *normal*, “que he batejat amb el nom de burgesa no pas per vincular-la als interessos d’una classe sinó per precisar-ne el de d’alguna manera, pot agafar embranzida” (Soldevila 1927d: 48).

Como ya se ha reflejado en la biografía de Avel·lí Artís i Balaguer y en este mis-mo apartado, el ideario a favor de llevar a cabo este tipo de teatro por parte de Carles Soldevila coincide con los intereses del empresario teatral Josep Canals, “tant pel

que feia a la captació d'un públic burgès per al teatre com per l'estret lligam amb uns sectors socials i polítics" (Gallén 1987: 445), cercanos a la *Lliga Regionalista* y al *Noucentisme*.

Para X. Fàbregas los autores noveles evitan las "explosions melodramàtiques, les sortides de to, perquè prefereixen restar fidels al nou valor admès: la civilitat" (Fàbregas 1972: 209), en consonancia con las particularidades de la *comedia ciudadana*, trasladando a las tablas las normas de una sociedad *pulcra*

que es contempla amb evident complaença, i si el codi moral és infringi, cal per sobre de tot guardar les aparences; el desastre irreparable fóra incórrer en escàndol i, per això davant el triomf de les forces adverses, alguna vegada inevitable —la luxúria sobre la conveniència, la ruïna sobre la prosperitat econòmica—, cal reaccionar «civilitzadament» (Fàbregas 1972: 209-210).

3. 2. Corpus teatral del autor.

3. 2. 1. Recuperación del corpus.

Antes de comenzar con el estudio estricto de la producción dramática de Avel·lí Artís i Balaguer, sería conveniente realizar unas consideraciones previas, como la justificación del corpus abordado para realizar su estudio, seguida del acercamiento al método o proceso de trabajo del autor villafranquino que permitirá una mayor comprensión de su obra, siempre en el marco de los dos grandes ciclos estéticos, el *Modernisme* y el *Noucentisme*, sobre los que creció su teatro, asumiendo que se acogió al género de la *comedia ciudadana*. Todo ello sin olvidar, tal como se acaba de revisar en el apartado anterior, tanto sus raíces ochocentistas como su pleno desarrollo en el primer tercio del novecientos. D. Coromines, en su ya mencionado estudio y edición, sitúa sus raíces:

Des d'un punt de vista intel·lectual i literari, s'havia format en els darrers temps del Modernisme i en el seu horitzó estètic tenien una especial preeminència figures renovadores del teatre català com Àngel Guimerà i Adrià Gual, i autors forans com Ibsen i Maeterlink, que havien exercit una influència decisiva en el teatre català de final del XIX (Coromines 2014: 30).

En la restauración del corpus dramático del autor, se han recuperado un total

de veintinueve obras teatrales¹⁷⁴, localizables en los distintos fondos bibliográficos consultados y mencionados en una nota de la Introducción¹⁷⁵. De ese conjunto, su gran mayoría fueron publicadas y se conservan en sus correspondientes ediciones, mientras que otras se encuentran en versión mecanografiada por el propio autor.

También se han encontrado referencias a diferentes proyectos de Avel·lí Artís i Balaguer que por diversas circunstancias no se han conservado o no se llevaron a cabo. Este sería el caso de la elaboración de un libreto para una ópera del maestro Enric Morera, "basat en els gremis medievals (història de marxés, corals, processons, escenes populars...). Devia pensar en una mena de *mestres cantaires catalans*" (Bladé i Desumvila 1993: 171). Debido al singular carácter de una notificación acerca de una escena de dicho proyecto, aunque sea una excepción en este apartado, se pasa a transcribir la referencia que recoge la fuente anteriormente citada:

- Home —va dir Artís—, jo, en aquests moments, dels gremis no sé res, però si em doneu uns dies de coll...
- D'acord! Justament jo me'n vaig ara a París per un parell de setmanes.
- Doncs, al vostre retorn en tornarem a parlar.
- L'endemà mateix, el llibretista va començar a furonar i en pocs dies va llegir tot el que hi havia a l'Ateneu i a les biblioteques de Barcelona sobre el tema indicat pel mestre Morera. Així, quan retornà de París, Artís va dir-li:
- I ara, pregunteu-me el que vulgueu sobre els gremis perquè en sé més que no pas ningú de Catalunya (Bladé i Desumvila 1993: 171).

Con idéntico sentido, se recuerda la mención a la traducción de *A man de Santiña* de Ramón Cabanillas, remitiendo a lo ya indicado acerca de ese posible ejercicio gallego-catalán en el capítulo segundo.

Se han encontrado referencias a otras posibles obras que el autor escribió y de las que hasta este momento no se tenía constancia, como es el caso de J. Tomàs, que menciona que estrenó un diálogo cuando tenía dieciocho años, *Dos quan es neguen* (Tomàs 1955: 15); en una noticia publicada en *La Vanguardia* se comenta el estreno de una obra de títeres, *L'Ànima del Titella*, farsa en seis cuadros, en colaboración con Josep Maria Torrens, compositor de la música. Esta obra se presentó en el Teatre

174 Además de los mecanografiados conservados en el *IT*, un total de cinco, en el *AHCB*, dos, atendiendo a la obra publicada del autor, y donde D. Coromines (2014: 253) aporta "Diàleg" junto a diecisiete títulos editados, aquí el listado se incrementa hasta el total de veintinueve títulos. Véase el listado del corpus teatral del autor en la clasificación de sus obras, contenida en capítulo, apartado 3.3 y 3.4.

175 Véase nota 4.

de Marionetes i Titelles de la Sala Reig (s.f. 1922a: 7). También intentó estrenar *Amor ofès no perdona o la nit de Sant Joan* con música del maestro Enric Morera, que se puede interpretar como una primera versión de *Les noies enamorades* (s.f. 1922c: 12; Ayuso 2012). Sobre este mismo asunto, durante esta investigación se ha encontrado una pieza que se encuentra entre los fondos de la Colección Teatral Arturo Sedó conservada en el MAE (IT), cuyo título *A burles d'amor, càstig sever o la nit de Sant Joan* es un primer estado de *Les noies enamorades*¹⁷⁶.

P. Vidal alude a otra comedia que escribió a principio de los años 30: *A l'ombra de Santa Maria del Mar*, de tema barcelonés y ambientada en esta barriada (Vidal 1972: 280-283), que con los datos que existen gracias a las reseñas aparecidas en la prensa, se puede concluir que sería un primer estadio de *Els tres pretendents d'Antònia*, subida a escena en 1931. De acuerdo con una noticia aparecida en el *Be Negre* (s.f. 1933a: 6) se anuncia una nueva versión de los «Pastorets», según texto bíblico conservado en Montserrat. También se han encontrado noticias sobre los siguientes estrenos pero no se han conservado los textos dramáticos: *¡Hom les prefereix roses!*, sainete en un acto, estrenada el mismo día que *Daniel o l'optimisme* (Carrion 1928b, Pocanyol 1928, Rodríguez Codola 1928: 31) y en 1930, *Quina llastima de xicot!*.

Referente a la obra, *Les pobres dones*¹⁷⁷, existe constancia de su estreno pero por desgracia no se ha conservado su texto. Según J. Tomàs, el eje de la obra radica en la “sustitución de un hijo legítimo por uno natural, circunstancia que ha servido una novela de la Pardo Bazán, a otra, según tengo entendido, de Concha Espina, al melodrama de Benedicto ‘La monyos’..., de base a una zarzuela tan conocida como ‘Alma de Dios’” (Tomas 1925: 7).

El crítico de *Pakitu* comenta que *Les pobres dones* está realizada para contentar a los intelectuales (s.f. 1925c: 10). J. Tomas critica la escena octava, porque dice que en ella intenta “rodear de transcendentalismo y que explica y condensa todo el sentido de la obra, prorrumpe en una carcajada por el sólo hecho de hacer su aparición

¹⁷⁶ Véase Artís i Balaguer, Avel·lí (sin año): *A burles d'amor, càstig sever o la nit de Sant Joan*, Copia mecanografiada, perteneciente a la Colección teatral de Arturo Sedó, Ms. 621, conservada en el MAE del Institut del Teatre de Barcelona.

¹⁷⁷ No se dispone de muchos datos sobre este título, solo se conoce que se estreno en el Teatre Victoria en diciembre de 1925; también es conocida como *Guía de Barcelona* (s.f. 1925C: 10).

cu las tablas una criada un poco metida en carnes” (Tomas 1925: 7). Los personajes y las situaciones son tomados, según J. Tomas, casi literalmente

del armazón de una novela francesa: “Les bas-fonds de París”, de Aristide Bruant. En “Les pobres dones” y en esta novela, aparecen los personajes principales y se suceden los hechos con una semejanza no ya sospechosa, sino casi delictiva. El marqués de Isobals, de Artís, es el conde Roger, de Bruant; Eulalia es Valentine Clément; Florencia es Adriana; el banquero Torrentbó es el banquero Bonnaire; Vilabella es Raquedall. Yo invito a los lectores a que hagan la comprobación. También en “Les bas-fonds” de París, como en “Les pobres dones” hay una mujer seducida por un noble; una muchacha rica que se casa con éste, obligada por su padre, para ocultar su deshonor; las dos mujeres que se convierten en madres al mismo tiempo; la entrada de una de ellas, como nodriza de la otra; la sustitución del hijo, etc., etc. (Tomas 1925: 7).

Entre los guiones conservados de Radio Barcelona aparecen varias obras de Avel·lí Artís i Balaguer que serían retransmitidas; en uno de ellos figura una pieza titulada *Marina* (23 de julio de 1936), de la que al margen de esta mención, no hay más información al respecto.

3. 2. 2. Método de trabajo de Avel·lí Artís i Balaguer.

Según A. Bladé i Desumvila el proceso de trabajo del autor villafranquino propicia una doble renovación en el teatro catalán de principios de siglo; renovación que se vivía así mismo por parte de la sociedad y la intelectualidad catalana. Esta operación “s’havia de concretar principalment en la depuració del llenguatge (d’acord amb la reforma de «L’Avenç») i en la naturalitat del diàleg” (Bladé i Desumvila 1993: 168). Doble reacción que lo era “contra el *pitarrisme* (castellanismes, llocs comuns, pocasolta)” y “contra l’enfarfec i la pedanteria de les obres teatrals” (Bladé i Desumvila 1993: 168).

La forma de trabajo de Avel·lí Artís i Balaguer era metódica, teniendo en ocasiones más en cuenta el lenguaje y el diálogo que la trama. Según los testimonios que han llegado, pasaba horas y horas, “per tal de plaçar degudament, sense que ressaltés massa, un mot correcte, però encara poc usat i, per això mateix, susceptible de xocar a certs espectadors...” (Bladé i Desumvila 1993: 169). El propio autor, en la conversación con A. Bladé i Desumvila, ya repetidamente mencionada, comentaba que las acciones cotidianas le resultaban muy aprovechables para los argumentos

teatrales¹⁷⁸; tanto estos últimos como sus personajes los elegía a partir de la realidad, tal y como se puede comprobar en las siguientes palabras del autor, aunque el mismo entendiera que no se trataba de una técnica teatral nueva:

- És sabut —deia— que les barbaries van ser per a Molière un camp d’observació inesgotable i que algunes de les seves obres contenen expressions i diàlegs pescats al vol mentre l’afaitaven. Els saineters catalans també van saber-ho aprofitar. D’ací tants sainets amb títols reveladors: *A ca la modista*, *A cal sabater*, *A cal notari*... (Bladé i Desumvila 1993: 161).

- Em semblava que la realitat tenia més recursos i sobretot més força que la imaginació. De vagades, un simple fet divers, una discussió de família, se m’afigurava ple de possibilitats teatrals. Era, si volem, una constatació que no tenia res d’original, però positiva i fecunda... (Bladé i Desumvila 1993: 169)¹⁷⁹.

En la voràgine de la creació, “emportat per una mena de febrada” (Bladé i Desumvila 1993: 170), consumia gran cantidad de alcohol, especialmente coñac, por espacio de diez o doce noches, periodo que se correspondía con la creación de una obra. Acabado el trabajo, “desava la botella fins a l’obra següent” (Bladé i Desumvila 1993: 170). Pero la fiebre creativa, como indica A. Bladé i Desumvila en su semblanza del villafranquino, continuaba durante los ensayos, cuando corregía y modificaba las escenas y los actos, y en algunas ocasiones hasta en el mismo día del estreno rectificaba detalles (Bladé i Desumvila 1993: 170). Este trabajo de continua creación se puede comprobar en los diferentes títulos conservados en el *Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l’Institut del Teatre*, documentos mecanografiados conservados y corregidos por el autor, así como en los manuscritos y mecanografiados depositados en el *AHCB*.

Tras la consulta de estos documentos se ha comprobado que Avel·lí Artís i Balaguer escribía un primer borrador de la pieza a mano, existiendo ya correcciones en ese primer esbozo. Con posterioridad los transcribía a máquina y es allí donde

¹⁷⁸Un ejemplo de cómo se puede aprovechar la realidad para crear un posible argumento teatral, es la escena que recoge A. Bladé i Desumvila (1993: 161-162), en la *CIDE*, una tarde de 1953, en la vigilia del Congreso pro-paz de Estocolmo organizado por los comunistas.

¹⁷⁹Véase también, J. Puig i Ferrer, quien utiliza la realidad y sus propias experiencias en el proceso creativo, como se recoge las siguientes palabras:

Anys després aquest record em servia per fer l’escena del *Gran Aleix* on el vell Moas és arrossegat per la barba pel fill de la casa. Adhuc certes paraules de Moas són les mateixes del vell d’Avinyó. Així és com sempre m’he servit de la realitat per a convertir-la en art. No pas anant a la caça del document amb el carnet de notes a la mà, sinó aprofitant les “coses” que he viscut o que m’han impressionat profundament i que han restat dintre meu amb tots llurs colors, en aquell fons d’experiència humana que, transposat per la imaginació i la fantasia, és el tresor vital de l’artista. ... Tot el meu realisme, ..., ha estat sempre aquest: aprofitat elements de realitat que han vingut, com per ells sols, a l’hora oportuna, i de molt lluny de vegades o de molt endins, a donar pes i consistència a les meves imaginacions i fantasies (Puig i Ferrer 1982a: 224).

realizaba la siguiente revisión del texto, añadiendo o eliminado elementos, como se recoge en las palabras anteriormente citadas de A. Bladé i Desumvila.

Al no conocerse versión definitiva de los títulos archivados en el *MAE (IT)*, se puede dudar de la intención que el autor concedía a esas modificaciones hechas a lápiz, generalmente enmarcando el texto. En algunas ocasiones es notorio que destaca parte del texto como en el caso de una escena de *Daniel o l’optimisme*. Se trata de una conversación entre el protagonista y un amigo, eliminándose un discurso contra la justicia y sus penurias (Artís i Balaguer 1928: I, 34-35).

En otras ocasiones, en general en casi todos los casos que se han encontrado, solo realiza una marca a lápiz alrededor del texto, como puede ser el siguiente parlamento en verso de *Els tres pretendents d’Antònia*, donde se narra una serie de acontecimientos sobre los manejos de uno de los protagonistas para encontrar un pretendiente para su jefa. Al no contar con edición del texto, no se sabe si ese diálogo se hubiera mantenido o no:

[Josep: Como que passaven
els dies sense que en diguessis res,
vaig suposar que no t’interessava
la proposició; i avui mateix,
ja perdudes en tu les esperances,
he empaitat el senyor Fontanet,
i perquè es decideixi a declarar-se
a la “fera malvada”, he fet l’invent
de que ella sent per dintre pessigolles
i és necessari que hi posem remei.
Nicol.: Vols dir... que serem dos?
Josep: Oh, calla, calla!:
el més gros és el que ha passat després.
Mentres la cosa l’home sospesava
i rumiava el com, el quan i el què,
i em confesava que estima la noia
com un estudiant –jo sé ben bé
que el què d’ella li fa goig és la renda,
perquè el pobre només té un passament
de quatre pessotones cada dia
i menja molts fasols, --vé Ramonell,
aquell viudo re trist i pocasolta,
visita de la casa consequent,
i ens conta que l’ha atabalat un somni,

i que alló que del somni dedueix,
 es que s'ha de casar a correuita
 amb la pubilla... I quan la cosa pren
 un caire divertit de bona farsa,
 arribes tu pel fons i em deixes verd]
 (Artís i Balaguer 1931: I, 54).

En el siguiente ejemplo, la protagonista expresa en un diálogo que no quiere tener una relación con ningún hombre y menos que sea mayor, haciendo referencia a su cuerpo:

pot ser tractar com un caixó de panses.
 El creure que per mí no hi fal·lera,
 ni il·lusió, ni febreta, ni desig:
 que soc una flor nada en la rodera
 per morir, sens perfum, sota el trepig.
 Que el meu cor no té pena ni alegria
 i no es sent ferit del negre oblit
 i no es pot estremi amb la melodí-a
 d'una cançó dita amb novell delit.
 [Que soc com una campana cansada,
 sense sonoritat, i sens batall,
 i sense vibració; que rovellada,
 té la pols de cent anys per abrigall.
 [...]]
 Que soc eixuta, dura, insensible;
 que el meu geni fereix com un clotell
 i que l'únic caliu per mí assequible
 es el cendrós que em pot oferí un vell.
 [...]]
 Doncs prou ja! Que amb disfressa tan galana,
 de la vergonya sofreixin l'assot!
 Que com un juglar el vegi sa germana,
 i el vegin els seus fills com un ninot!
 (Artís i Balaguer 1931: III, 52-53)

Se puede pensar que esta supresión es debida a que en una posterior lectura del mismo el autor pudo apreciar que había una repetición excesiva del motivo que pretendía expresar. En esta misma obra, como en las otras que se han consultado mecanografiadas, existen correcciones léxicas, como puede ser el siguiente verso: “i ‘intimes’ que surten a ‘L’Esquella’ [tachado: porta ‘La Tomasa’]” (Artís i Balaguer 1931: I, 39).

En cuanto a un ejemplo de *Les noies enamorades* y de *A burles d'amor; càstig sever o la nit de Sant Joan*, en la primera versión que escribió el autor no aparece una canción de aire popular sobre cómo se debe conquistar a la mujer y que posteriormente sí aparece en *Les noies enamorades* (Artís i Balaguer 1924: 38-39; 43-44).

Por último, las diferencias existen entre *Tant se val!* y *El nostre pa de cada dia* responde a la organización del texto. En la versión revisada se elimina la división en actos y la última escena varía de forma sustancial, realizando una combinación entre los dos finales que ideó para la primera versión, dando un nuevo sentido al final del segundo título. También se encuentran diferencias léxicas y sintácticas como se reflejará a continuación durante el análisis.

3. 2. 3. Clasificación del corpus.

Las obras de Avel·lí Artís i Balaguer se pueden ordenar atendiendo a los temas y a los espacios de representación. No obstante, hay que tener en cuenta que, como ya reflejó E. Gallén (1986: 431-433; 1987: 432-436), la producción del comediógrafo villafranquino se agrupa en dos grandes ciclos cronológicos en los que sus obras, como se viene afirmando en estas páginas, se aproximan al *Modernisme* o al *Noucentisme*. A esos dos referentes históricos atañe la doble categoría de *comedia de costumbres ciudadana* y *comedia ciudadana*. Ambos ciclos y el cultivo de una u otra categoría se corresponderían cronológicamente con dos etapas, respectivamente entre 1909 y 1914/1915, y entre 1918 y 1938, periodo en el que D. Coromines (2014: 41-50) ordena sus “obres de maduresa”. Los dos primeros márgenes se delimitan entre el estreno barcelonés de *Quan l'amor ha encès la flama* y un “Diàleg” –intitulado y recuperado por D. Coromines (Artís i Balaguer 2014: 67-77, Coromines 2014: 67-77); texto que, de acuerdo con *La Vanguardia* (s.f. 1915a: 7) y atendido el coincidente argumento, podría haber tenido su representación en 1915 bajo el título *Deshauci galant*–; las dos últimas fechas coinciden con los estrenos de *La llum dels ulls* y de *Les ales del temps*, y la presentación de *El nostre pa de cada dia* al Premi Iglésias, organizado por la Generalitat, a finales de 1938. Esta sería su última producción teatral, aunque no existe noticias de su estreno, previa al exilio, tiempo durante el cual Avel·lí Artís i Balaguer no volverá a escribir teatro.

Ante la necesidad de organizar la producción teatral de Avel·lí Artís i Balaguer, se opta por la catalogación temática y por los espacios de representación, componentes literarios muy relacionas entre sí, a pesar de que en esta simbiosis el espacio sea el que se acomoda en mayor medida al tema.

3. 2. 3. a. Propuesta de ordenación por temas y por espacios de representación teatral.

Partiendo de la temática, se reconocen dos materias primordiales: el amor y lo social. Ante esa evidencia, habrá que tener en cuenta que, como tema básico, el amor es el motor primero de los argumentos y que, casi siempre, el resto de temas y asuntos o motivos se desprenden del mismo. Sobre esa premisa, se pueden considerar las siguientes variantes:

- *Comedia ciudadana* de temática amorosa. Como se ha dicho con anterioridad, el amor es uno de los temas universales que marca el desarrollo de muchas de sus obras. No hay que olvidar que ese tema es el principal para Avel·lí Artís i Balaguer, aunque, según se avanza en su producción aparecen otros asuntos que van tomando relevancia. A esta variante responde la mayoría de sus títulos, tanto del primer ciclo o etapa como del segundo.

- *Comedia ciudadana* de temática social. En esta variante estarían encuadradas las diferentes obras que versan sobre algún motivo de orden social o político, y que se pueden asociar principalmente con las de su segunda etapa. Se puede decir que son los títulos más comprometidos de Avel·lí Artís i Balaguer, allí donde muestra su ideología y su atención sobre los distintos asuntos tratados, al tiempo que notifica las preocupaciones sociales coetáneas. A su vez, la *comedia ciudadana* de temática social se puede subdividir en otras dos variantes:

a) *comedia ciudadana* más específicamente socio-política. Siendo por sus títulos las que en menor medida se dan en la producción del autor, tocan asuntos relacionados con el mundo de la política, las reivindicaciones so-

ciales, las especulaciones urbanísticas... Normalmente estos contenidos suelen aparecer entrelazados con los de otra índole, más comunes en su corpus.

b) *comedia ciudadana* de temática femenina. Esta variante agruparía aquellas obras donde la mujer es la protagonista principal y el motor del desarrollo argumental de la obra, frente a la figura masculina que pasa a un segundo plano, limitándose en muchas ocasiones a ser un mero acompañante. Los diferentes asuntos que se tocan en estas comedias son la educación, el problema del matrimonio, entrada femenina en el mundo de los negocios...

Pasando a establecer una clasificación mediante el espacio de representación determinado por el autor, hay que señalar que la gran mayoría de las obras de Avel·lí Artís i Balaguer se ambientan en *interiores de corte familiar, ámbito privado* por tanto; frente a ello, el establecimiento de la acción en *espacios públicos* se limita a unas pocas obras, incluso escenas. Al tiempo, esta doble vertiente se matiza en función del *espacio rural o urbano* en que se desarrolla la acción, del mismo modo que se entremezclaba lo social con lo amoroso en el aspecto temático.

Sobre este esquema y acogiéndose al propuesto F. Ruiz Ramón (1995: 27-28) para clasificar las obras de Jacinto Benavente, en el caso de Avel·lí Artís i Balaguer se aprecia que el autor reúne a sus personajes en cinco ámbitos de representación: los *interiores burgueses* (salones, recibidor, comedor, despachos, oficina), los *interiores cosmopolitas* (salón de una vivienda de vacaciones, terraza de un hotel, un departamento de un tren), los *exteriores urbanos* (plaza, parque, tienda de barrio), los *interiores provincianos o rurales* (planta baja de una casa solariega, dependencias de la vivienda de un campesino acomodado) y los *exteriores rurales* (Masía).

3. 2. 3. b. Propuesta de ordenación combinada por temas y espacios de representación.

- *Comedia ciudadana* de temática amorosa y diferentes espacios de representación. Siendo la temática amorosa general a todas las obras inmediatamente citadas, cabe apreciar su reclasificación en función de los diferentes espacios de represen-

tación.

a) Interiores burgueses:

- *Quan l'amor ha encès la flama, comèdia en tres actes*: la acción transcurre en el recibidor de un piso del Eixample barcelonés, en la actualidad¹⁸⁰.

- *L'eterna qüestió, pas de comèdia*: la acción transcurre en el salón de una “casa opulenta” de Barcelona, en el presente¹⁸¹.

- *La sagrada família, comèdia dramàtica en tres actes*: los dos primeros actos transcurren en el comedor de una torre, por tanto a las afueras de Barcelona, en la actualidad¹⁸².

- *El camí desconegut, tragicomèdia en quatre actes*: La acción transcurre en el comedor de un piso de la barriada barcelonesa de Gràcia, en nuestros días¹⁸³.

b) Exteriores urbanos:

- *Matí de festa, diàleg*: la acción transcurre en un parque de Barcelona, en la

180 Estrenada en el Teatre Català (Romea) de Barcelona el 24 de abril de 1909, aunque escrita entre los meses de octubre y noviembre del año anterior, tal y como figura en el edición impresa de la obra que publicó el Obrador Gràfic Casamajó en 1909. El elenco de actores que participó en su estreno estaba encabezado por el actor-director Modest Santolaria, con las actrices Antònia Vallvé, Mercè Ferrer, Adela Clemente, Montserrat Faura y Mercè Bayona; y con los actores: Alexandre Nolla, Joan Torelló, Vicent Daroqui y el propio Santolaria (Artís i Balaguer 1909: s.p.).

181 Estrenada en el Teatre Català (Romea) de Barcelona el 16 de diciembre de 1909 y escrita durante el mes de julio, como figura en la segunda edición impresa en casa del autor, Blanes, 54, Barcelona, en 1912. El reparto de actores participante en su estreno fue: Rosa Gotarredona, Antònia Baró, Miquel Sirveny, Enric Guitart, Joan Vehil, Carles Capdevila y Feliu Petit. Fue dirigida por Enric Giménez, con la dirección artística de Adrià Gual (Artís i Balaguer 1912b: s.p.).

182 Escrita durante octubre de 1912 en Barcelona y estrenada en el Teatre Espanyol de Barcelona el 10 de diciembre de 1912, según aparece en la edición impresa por el autor en su imprenta. Fue interpretada por: Antoni Piera, Elvira Fremont, Josep Pubill, Carles Capdevila, Ramon Tor, Mateu Baduell, Avel·lí Galceràn, Emilia Baró, Salvador Cervera, Antoni Casanovas, Andreu Guixer, Ramona Mestres, Lluís Ribas, Joan Puig, Joan Deril, Vicent Daroqui, Joaquim Viñas, Rafel Bardem, Ermengol Goula, Domènec Aymerich, Josepa Persiva, Miquel Sirvent, Antònia Baró, Carme Huguet. Fue dirigida por Antoni Piera y Josep Rocarol se cargó de los decorados del primer y segundo acto (Artís i Balaguer 1913a: s.p.). En la ETC se menciona una posible representación de la obra en castellano por parte del actor Fuentes (s.f. 1914c: 704).

183 Estrenada en el Teatre Català (Novetats) de Barcelona el 5 de febrero de 1927, según aparece al final de la obra fue escrita en Barcelona entre octubre y noviembre de 1926 y publicada en La Llibreria Bonavia de Barcelona. Los actores que participaron en su estreno, encabezados por Enric Borràs, fueron Pepeta Fornés, Maia Morera, Just Gómez, Emilia Baró, Lluís Teixidor, Robert Samsó, Remei Cosmos y Miquel Garriga. Dirección escénica por Joaquim Montero y decorado de Batlle i Amigó (Artís i Balaguer 1927b: s.p.).

actualidad¹⁸⁴.

- *Com es fan els calendaris*: la acción transcurre en el paseo de Gracia, entre el “Cinc d'Oros” y los Jardinetes, en el presente¹⁸⁵.

- *Les noies enamorades, sainet barceloní, en dos actes, dividits en tres quadros*¹⁸⁶: la acción transcurre en una plaza de Barcelona, “ara i sempre” (Artís i Balaguer 1924: s.p.)¹⁸⁷.

- *Tant se val!, tragicomèdia en tres actes/ Tragicomèdia de dues hores en tres divisions*: la acción transcurre un patio de vecindad de la ciudad “vella”, en el año 1930. En la nueva versión que aparece en 1938, cuyo título es *El nostre pa de cada dia: Dues hores de tragicomèdia*, sitúa la acción “antes del 19 de juliol de 1936” (Artís i Balaguer 1938e: 1)¹⁸⁸.

- *Els tres pretendents d'Antònia, farsa en tres actes i en vers*: la acción trans-

184 Estrenado en el Teatre Principal de Barcelona el 26 de noviembre de 1910. En la segunda edición que fue impresa en Casa Editorial de Teatre, Bonavia i Duran en 1916, no aparece la fecha de escritura. Fue interpretada por dos de los grandes de la escena catalana y española: Marguerida Xirgú y Alexandre Nolla (Artís i Balaguer 1916: s.p.).

185 Es curioso este diálogo —sobre el cual hasta el presente no se cuenta con noticia acerca de su representación—, pieza que en un principio ha sido catalogada hasta el presente como anónima. J. Rull i Jové, en su fondo conservado en la *Biblioteca de Catalunya*, la atribuye a Avel·lí Artís i Balaguer. Se puede razonar que es suya por una serie de datos como son el lugar de su impresión, su propio taller, y el tema tratado, el calendario que tenía que aparecer en *La Mainada*, para lo cual se remite a lo aclarado al respecto en el capítulo y apartado 2.2.4. De acuerdo con ello esta obra tuvo que ser escrita entre finales de 1921 o principios del año siguiente en Barcelona, imprimiéndose en el taller que el comediógrafo villafranquino tenía en la calle Vich de la Ciudad Condal.

186 Error en el título ya que solo aparecen en el texto dos cuadros.

187 Estrenada en el barcelonés Teatre Català, en la sede del Romea, el 21 de octubre de 1924, como se refleja en la edición impresa por Tipografia Emporium, S.A.. Fue interpretada por: Pius Daví, Pepeta Fornès, Maria Ll. Rodríguez, Joaquim Montero, Maria Morera, Domènec Aymerich, Teresa Gay, Elvira Jofre, Enric Lluelles, Just Gómez, August Barbosa, Avel·lí Galceran, Lluís Teixidor, Emilia Baró, Matilde Xatart, Anton Martí, Maria Redó, Francesc Fernàndiz, Maria Redó, Miquel Arbós, Delí Biosca, Miquel Arbós y Francisca Arroyo. Fue dirigida por Joaquim Montero (Artís i Balaguer 1924: s.p.).

En la investigación realizada para la presente tesis, y como ya se ha mencionado, se ha localizado en el *MAE*, una obra mecanografiada y con correcciones del propio autor que se puede considerar un estadio anterior a la representación en los escenarios de *Les noies enamorades*, bajo el título de *A burles d'amor; càstig sever o la nit de Sant Joan*. Del análisis comparativos de ambos textos: originalmente se concibió la obra con escenas y se pueden apreciar variaciones en los diálogos.

188 Estrenada en mayo de 1930 en el Teatre Novetats de Barcelona (s.f. 8-05-1930: 13). En la edición mecanografiada conservada en el *MAE (IT)* aparecen algunos de los actores que debieron interpretar la obra: los “señores” Gimbernàt, Torrens, Aymerich, Gener, Martí, Galceran, Gómez, Bañeras [Banyeres], Ferràndis y Duran, y las “señoras” Arisprany, Gay, Alvarez, Cejoy (M), Jofre, Morera, Illescas, Baró, Fornés y Peris. Algunos de ellos realizan varios papeles (Artís i Balaguer 1930: s.p.).

curre en una sastrería del barrio de Santa Maria del Mar en 1900¹⁸⁹.

c) Interiores cosmopolitas:

- *Vilacalmosa, farsa lírica en dos actes*: la acción transcurre en la terraza de un hotel de Vilacalmosa, imaginario lugar de veraneo, en nuestros días¹⁹⁰.

- *La llum dels ulls, comèdia en dos actes*: la acción transcurre en un salón de una finca de recreo en una población de la costa de poniente, en la actualidad¹⁹¹.

- *Daniel o l'optimisme: comèdia en tres actes*: la acción se ubica en dos situaciones, el primer acto en el salón de “una casa menestrala de la costa” (Artís i Balaguer 1928: I, s.p.) y el segundo y tercer acto en el “solell del primer pis de la casa pairal” (Artís i Balaguer 1928: II, s.p.)¹⁹² durante la década de los años veinte¹⁹³. El cosmopolitismo apreciado es en la medida en que la casa que recoge la acción es un destino vacacional.

189 Estrenada en el Teatre Novetats y entre los intérpretes estaban los actores “Pepeta Fornés, Elvira Jofre, Aymeric, Galceran y Jiménez Sales, etc.” (Cortés 1931: 5). En la versión mecanografiada conservada en el *MAE (IT)* aparece la siguiente nómina de actores y actrices: Fornés, Jofre, Manau, Illescas, Esdorch, Gay, Colom, Manan, Guitart, Gómez, Aymerich, Gimenez Sales, Fernández, Bañeras, Alarma, Martís, Galceran y Soler (Artís i Balaguer 1931: s.p.).

190 Estrenada en el Teatre Granvia de Barcelona, el 17 de marzo de 1910, plantea una discrepancia cronológica relativa a la redacción de la misma: aunque al final del texto se establece en 1907, por los actos revolucionarios de 1909, según edición impresa por Salvador Bonavia, se deduce que se debió redactarse o revisarse con posterioridad a ese momento histórico. El elenco de actores que participó en su estreno fue; Josep Santpere, Alexandre Nolla, Joaquim Viñas, Manel Carabellido, Josep Pubill, Josep Ferrándiz, Gabriel Granollers, Pau Vidales, Ferrán Capdevila, Artur Balot, Josep Viñas, Domingo Miracle, Francesc Ferrándiz, Assumpció Paricio, Josefa Ferrándiz, Júlia Palmada, Rosa Xitreu, Enriqueta Guerra. Música de Carles Or y dirección de Josep Santpere (Artís i Balaguer 1910b: s.p.).

191 Estrenada en el Teatre Català (Romea) de Barcelona el 1 de mayo de 1919, aunque se escribió en el mes de enero de 1916, como figura en la edición impresa que publicó el propio autor en 1918. Los actores que participaron en su estreno fueron: Enric Giménez, Emília Baró, Josep Bruguera, Joaquim Alonso, Antoni Martí, Joan Munt-Rosés, Lluís Mir y Maria Pujó. Fue dirigida por Enric Giménez (Artís i Balaguer 1918: s.p.).

192 Hay que advertir que la paginación de la obra, seguramente fue a posteriori a la hora de su estudio, teniendo cada acto su propia enumeración, por lo cual se ha tomado la decisión a la hora de citar de la siguiente forma, año: acto, página.

193 Estrenada en el Teatre Novetats de Barcelona, no se conoce la fecha de su estreno, pero a través de las reseñas críticas que se realizaron a la obra se puede situar en los primeros cinco días de diciembre de 1928, siendo el día 6 de ese mes la primera en aparecer, véase X. Pocanyol “Avel·lí Artís i la crítica: *Daniel o l'optimisme, Hom les prefereix rosses*”, *La Nau* 368 (6-XII-1928). Fue escrita entre agosto y septiembre de 1928. El reparto que aparece indicado a mano en la obra estaba compuesto por los “señores” Torrens, Martí, Gomez, Galceran y las “señoras” Baró (E.), Morera, Peris, Gay, Espinosa, Jofre, Baró (A.) (Artís i Balaguer 1928d: s.p.).

- *El misteri de l'express: comèdia en un acte*: el cosmopolitismo de la obra no radicaría tanto en el desarrollo de la acción en el tren —cierto es que es en un vagón de primera clase— como en que el escenario fuese un vagón del mismo. También podría contarse con el viaje como nuevo hábito burgués, aunque los motivos que dan los protagonistas viajeros no sitúan la acción ante un viaje de placer¹⁹⁴.

d) Interiores provincianos:

- *Mai se fa tard si el cor és jove, comèdia en tres actes*: La acción transcurre en el comedor de una hacienda de una población cercana a Barcelona¹⁹⁵. *No es mai tard si el cor és jove, comèdia en tres actes* es una versión de esta obra, levemente modificada en sus diálogos y en el título. En ninguna de las dos versiones se dan datos relativos al tiempo en que se desarrolla la acción, hay que suponer que es en la actualidad¹⁹⁶.

- *El testament de l'Abadal, comèdia en tres actes*: la acción transcurre en dos espacios diferenciados el primero y el segundo en “la rebotiga d'una tenda, on es venen quadros, estampes, marcs i modlles” (Artís i Balaguer 1929: I, 2) y el tercer acto en “Un saló vastíssim de proporcions, d'estil Imperi, a casa de l'Abadal” (Artís i Balaguer 1929: I, 1), ambos espacios situados en Manresa¹⁹⁷.

194 Este título se encuentra junto a otros en el fondo que ha depositado la familia en el *AHCB*. Hasta dicha entrega no existía constancia de su existencia ni tampoco de su estreno en los escenarios barceloneses. Según aparece en sus páginas, fue escrita en los últimos días de 1920 y está situada en la época actual. De la presente obra se conserva tanto una versión manuscrita como otra mecanografiada. Tiene como título tachado *El misteriós robatori de l'express*.

195 Estrenada en el Teatre Granvia de Barcelona el 9 de marzo de 1910 y, tal y como aparece al final de la obra, escrita en Barcelona entre enero y febrero de 1910, según la edición de Bartomeu Baxarias. También se publicó por fascículos en la Biblioteca de *El Teatre Català* (1917). El elenco de actores que participó en su estreno, encabezado por Emília Baró, fue: Elvira Fremont, Carles Capdevila, Enric Guitart, Rosa Gatarredona, Josep Lopera, Miquel Sirvent, Carles Delhom, Lluís Puiggarí, Carolina Soto, Feliu Petit y la niña Pepeta Morer. Fue dirigida por Adrià Gual (Artís i Balaguer 1910a: s.p.).

196 Estrenada en el Teatre Novetats de Barcelona el 29 de enero de 1927, de acuerdo con la edición publicada por La Llibreria Bonavia. Esta revisión de *Mai se fa tard si el cor és jove* fue interpretada por Emília Baró, Pepeta Fornés, Pere Cabré, Antoni Martí, Elvira Jofre, Domènec Aymerich, Avel·lí Galceran, Robert Samsó, Lluís Teixidor, Matilde Xatart, Llorenç Duran y la niña M. Pérez. El responsable de la puesta en escena fue Joaquim Montero (Artís i Balaguer 1927a: s.p.).

197 Estrenada en el Teatre Novetats de Barcelona el 19 de febrero de 1929. Fue escrita junto a Rosend Llates (s.f. 1929: 134f). Según esta reseña, los actores que participaron en su estreno fueron: “En Silvestre, señor Almerich; Maria dels Angels, señora Morera; La Carmeta, señora Peris; Vilardell, señor Torrents; Sánchez, señor Gimbernati; Casulleras, señor Parreño; Catarineu, señor Galcerán; Ripoll, señor Martí; Gatuelles, señor Bañeras; Ignaci, señor Soler; Catarina, señora Gay

e) Exterior rural:

- *La sagrada família*: el acto tercero transcurre en los exteriores del Masía de la familia protagonista, del siglo XVIII.

- *Comedia ciudadana* de temática social y diferentes espacios de representación. Siendo la temática social general a todas las obras citadas a continuación, se propone su reclasificación en función de los diferentes espacios de representación.

Variante con asunto socio-político:

a) Interiores burgueses:

- Familiares/privados:

- *A cor discret, sagetes noves, comèdia en tres actes*: La acción transcurre en el despacho de los hermanos Vilaseca, familia dedicada a la metalurgia, en su “casa de la ciutat nova” (Artís i Balaguer 1911: s.p.), en “any ençà any allà, als nostres dies” (Artís i Balaguer 1911: s.p.)¹⁹⁸.

- *Els cincs sentits, comèdia en tres actes*: La acción de los actos primero y segundo acontece en el presente, en el “saló del primer pis d’una casa rica de la Barcelona de la primera meitat del segle XIX” (Artís i Balaguer 1911: s.p.).

Cronológicamente se sitúa en la segunda mitad de los años veinte¹⁹⁹.

(M.); Assumpta, señora Baró (A.); Tomás, señor Ferrándiz” (s.f. 1929c: 19). Se contó con decorados de Batlle i Amigó (Artís i Balaguer 1929a: s.p.).

198 Estrenada en el Teatre Principal de Barcelona el 4 de marzo de 1911. Al final de la obra se señala que se escribió en Barcelona, entre octubre y noviembre de 1910, de acuerdo con la edición de la Biblioteca de *La Escena Catalana* en 1911. Los actores que participó en su estreno fueron Antònia Baró, Alexandre Nolla, Joaquim Viñas, Carles Delhom, Maria Morera, Josefina Santaularia, Domènec Aymerich, Jaume Martí, Miquel Sirvent, Ermengol Goula, Vicent Daroqui, Avel·lí Galceran, Jaume Capdevila, Josep Ferrándiz, Josep Gubert, Carme Roldan, Rosa Runell (Artís i Balaguer 1911: s.p.).

199 Estrenada en el Teatre Català (Novetats) de Barcelona el 22 de octubre de 1927. Según la edición de La Llibreria Bonavia de Barcelona la obra se escribió en la Ciudad Condal entre septiembre y octubre de 1927. Participaron en su estreno los siguientes actores: Josefina Tàpies, Emília Baró, Dolors Peris, Pepeta Fornés, Elvira Jofre, Maria Morera, Matilde Xatart, Elvira Coma, Ramon Martori, Joaquim Montero, Domènec Aymerich, Antoni Gimbernà, Avel·lí Galceran, Joaquim Parreño, Just Gòmez, Joan Xuclà, Ramon Banyeres y Joan Duran. La dirección escénica corrió a cargo de Joaquim Montero y el decorado de Batlle i Amigó (Artís i Balaguer 1927c: s.p.).

- Públicos:

- *Diàleg*: el argumento transcurre en la antesala de un despacho de abogados y no se notifica el tiempo en que se desarrolla. Este diálogo está fechado el 18 de abril de 1914, según aparece en el manuscrito conservado en el AHCB.

- *Els cincs sentits*: la acción del tercer acto tiene lugar en “la rotonda del darrer pis d’un gratacels alçat en la Via Diagonal” (Artís i Balaguer 1927c: s.p.), desde donde se divisa toda Barcelona.

- *Sed Breves, sàinet en un acte amb un (ante)quadro*: su asunto se ubica en una oficina de Barcelona, “en els nostres dies” (Artís i Balaguer 1928b: s.p.)²⁰⁰.

b) Espacios provincianos:

- Familiares/privados.

- *La ronda de la fortuna, comèdia en tres actes*: la acción se localiza en la planta baja de una casa solariega, en un pueblo de una comarca tarraconense, en nuestros días²⁰¹.

- *Les ales del temps, comèdia en tres actes*: el argumento se desarrolla en el salón de un piso de una casa antigua de “Vilabona”, en el presente²⁰².

200 Estrenada en el Teatre Català (Novetats) de Barcelona el 1 de octubre de 1927 y escrita en abril de 1927 según la edición publicada por La Llibreria Bonavia. Fue interpretada por: Domènec Aymerich, Joaquim Parreño, Antoni Martí, Antoni Gimbernà, Avel·lí Galceran, Teresa Gay, Remei Cosmos, Elvira Jofre, Elvira Coma y Ramon Banyeres, siendo dirigida por Joaquim Montero (Artís i Balaguer 1928b: s.p.).

201 Estrenada en el Teatre Català (Romea) de Barcelona el 12 de mayo de 1931 y escrita en Barcelona en febrero de 1931, según su publicación en la revista *Catalunya Teatral* (1 octubre de 1932, núm. 14), administración Llibreria Millà. El reparto de su estreno fue: Maria Vila, Àngels Guart, Dolors Peris, Maria-Lluïsa Rodríguez, Antònia Morató, Empar Ferrándiz, Pius Daví, Pere Ventanyols, Manuel Amorós, Jaume Capdevila, Joaquim Vinyes, Antoni Estrems, Lluís Orduna, Cebrià Arboix, Pere Martí. La dirección artística estuvo a cargo de Pius Daví (Artís i Balaguer 1932: s.p.).

202 Es la última obra que Avel·lí Artís i Balaguer escribió y estrenó. Su estreno en Barcelona le supuso una triste experiencia. En principio se debía de estrenar el 6 de octubre de 1934, pero a causa de los acontecimientos ocurridos en Asturias y del golpe de estado fracasado de las fuerzas de izquierda, las autoridades militares prohibieron algunas actividades. Unos días más tarde, se permitió que la obra fuera representada, siendo estrenada en el Teatre Català Poliorama de Barcelona el 10 de noviembre de 1934. Según aparece en su publicación en la revista *Catalunya Teatral* (1 de diciembre de 1934, núm. 66), administración Llibreria Millà, subvencionada por la Generalitat, fue escrita en Barcelona en febrero de 1931. El reparto de su estreno fue: Ramon Martori, Mercè Nicolau, Carme Roldan, Laura Bover, Joan Estivill, Enric Lluelles, Ferran Capdevila, Elvira Fremont, Avel·lí Galceran, Lluís Torner y Lluís Texeidor. La dirección artística estuvo a cargo de Josep Pous i Pagès (Artís

- Espacio exterior.

- *Comèdia de guerra i d'amor, tres actes*: la acción sucede en el exterior de una hacienda “en un país imaginari, bel·ligerant en la Gran Guerra” (Artís i Balaguer 1921b: s.p.)²⁰³.

Variante con asunto femenino

a) Interiores burgueses:

- Familiares/Privados:

- *La senyoreta porta el volant, comèdia en tres actes*: la acción transcurre en un palacete de la Bonanova. Los actos primero y tercero se suceden en un salón suntuoso, “de puro estilo renaixentista”, y el segundo en una antesala de la parte trasera del palacio, en la Barcelona de 1930²⁰⁴.

- Públicos:

- *Isabel Cortès, Vda. de Pujol, comèdia en tres actes*: la acción transcurre en el despacho del negocio familiar, en la Barcelona de nuestros días²⁰⁵.

i Balaguer 1934b: s.p.).

203 Estrenada en el Gran Teatre Espanyol de Barcelona el 22 de abril de 1921 y escrita en noviembre de 1918 en Barcelona, de acuerdo con la edición publicada por el propio autor. Según esta edición fue interpretada por las “senyores” Casals, Valera, Pla, López Fontdevila, Hernáez, Alsina y Oliva, por cuatro o cinco secundarias más, y por los “senyors” Santpere, Bergés, Font, Arteaga, Zanon, Capdevila, Bozzo, Guñalons, Giner, Camps, Sánchez, Arostegui y Odessa. Fue dirigida por Josep Bergés (Artís i Balaguer 1921b: s.p.).

204 Estrenada en el Gran Teatre Novetats de Barcelona el 13 de enero de 1930 y, de acuerdo con la edición publicada en *Catalunya Teatral*, escrita entre noviembre y diciembre de 1930 en Barcelona, aunque de debe ser un error, ya que las críticas publicadas en la prensa barcelonesa son del mes de enero de 1930; por lo tanto se tuvo que escribir en 1929 (Cortés 1931: 5; J. C. i V. 1931: 5; M.R.C 1931: 21). Fue interpretada por Pepeta Fornés, María Morera, Emilia Baró, Antoni de Guimbernát, Joaquim Torrents, Just Gómez, Ramon Banyeres, Avel·lí Galceran, Domènec Aymerich, Francesc Ferrándiz, Elvira Jofre, Antoni Martí, Joaquim Fernández y Josep Soler. Fue dirigida artísticamente por Carles Capdevila (Artís i Balaguer 1933f: s.p.).

205 Estrenada en el Teatre Català (Novetats) de Barcelona el 24 de enero de 1928 y publicada por la Llibreria Bonavia. Se escribió entre enero de 1926 y enero de 1928 en Barcelona. El reparto de actores que participó en su estreno fue: Josefa Tàpies, Antoni Gimbernát, María Morera, Dolors Peris, Domènec Aymerich y Just Gómez. Fue dirigida por Joaquim Montero y con decorados de Batlle i Amigó (Artís i Balaguer 1928a: s.p.).

b) Interiores provincianos:

- *A sol ixent fugen les boires, comèdia en tres actes*: la acción transcurre en el primer piso de una hacienda de la Cataluña pirenaica, en nuestros días²⁰⁶.

- *Seny i amor, amo i senyor, comèdia en tres actes*: la acción transcurre en una masía, “en una vila del baix Montseny, en un istiu dels nostres dies” (Artís i Balaguer 1925: s.p.)²⁰⁷.

Dada la importancia concedida por Avel·lí Artís i Balaguer a sus espacios de representación, tal como prueban las detalladas y extensas acotaciones, en particular las de inicio de obra pero también las que marcan el tránsito entre actos, se atenderá en este momento y de acuerdo con sus textos a tal cuestión.

Será en los interiores burgueses ciudadanos o provincianos donde se concentren la mayor parte de los argumentos del teatro del comediógrafo villafranquino. Estos interiores están definidos principalmente por la elegancia del estilo modernista, decorados con gusto, tal y como se puede comprobar en alguna de las acotaciones acerca de los componentes ornamentales que acompañan la presentación de las obras. Allí se reúnen, en gran medida, unos personajes cuyas vestimentas y palabras van acordes al ambiente desahogado y sin problemas económicos, escenario en el que se desenvuelven sus vidas. Un ejemplo, a modo de muestra, es la extensa y pormenorizada descripción de los elementos decorativos en el inicio o “Lloc de l'acció”

206 Estrenada en el Teatre Nou de Barcelona el 7 de mayo de 1921, escrita entre los meses de abril y mayo del mismo año como figura en la edición impresa de la obra publicada el propio autor. Participaron en su estreno: Maria Vila, Pius Daví, Francesca Lliteras, Manuel Ballart, Dolors Marçal, Anton Casanovas, Josep Ventanyó y Gastó A. Màntua (Artís i Balaguer 1921a: s.p.).

207 Estrenada en el Teatre Català (Romea) de Barcelona el 9 de octubre de 1925 y escrita entre los meses de agosto y septiembre de 1925, como figura en el folletín impreso por *La Escena Catalana* ese mismo año. El elenco de actores de estreno fue: Pius Daví, Maria Vila, Maria Morera, Emilia Baró, Just Gómez, Pepeta Fornés, Domènec Aymerich, Avel·lí Calceran, Joaquim Montero, Antoni Martí, Lluís Teixidor, Maria Lluïsa Rodríguez y Elvira Jofre. Fue dirigida por Joaquim Montero (Artís i Balaguer 1925: s.p.). En un principio esta obra se iba titular *Pietat* (s.f. 1925a: 14) pero pasadas unas semanas, se anunciará el cambio de título con el que definitivamente se estrenó (Bos 1925: 24). La revista *Pakitu* explica del cambio de título, indicado por el empresario Josep Canals que le obliga a modificarlo porque pensaba que no podía iniciar la temporada con una obra con tal título (s.f. 1925b: 11).

El 19 de septiembre de 1928 fue estrenada en el Teatro Reina Victoria de Madrid en castellano con la traducción de Arturo Mori. El reparto de la obra estaba formado por Josefina Díaz de Artigas, Santiago Artigas, Ana Mª Quijada, Isabel Zurita, Manuel Díaz González, María Isabel Pallarés, Rafael Ragel, Octavio Castellanos, Fulgencio Noguerras, Manuel Kaiser, José Trescolí, Rosa Díaz Gimeno y Elisa Méndez.

de *A cor discret, sagetes noves*:

El tres actes de que's compon aquesta obra passen al despatx particular dels senyor Vilaseca germans, industrials metallurgics.

L'estancia és luxosa, moderna y confortable, de pis principal d'una casa de la ciutat nova, y sinó ab molt gust, es decorada ab força elegancia burgesa.

Al fons, quatre o cinc pams descentrada cap a l'esquerra –les indicacions son fetes sempre segons el punt de vista de l'actor– hi ha una tribuna que dóna al carrer, els vidres de la qual, en sa meitat inferior, són tapats per *visillos* finissims.

A la paret de la dreta, que, com es natural, queda més espaiosa que la de l'esquerra, hi ha una porta en primer terme que condueix a un salonet de confiança. Entre la porta y la tribuna hi ha una taula-escriptori moderna, ample y esbelta, en la qual hi ha, a més dels altres objectes pertinents, un telefon colcat al costat esquerra de cara al públic. Més enllà de la taula, cap al fons, una vitrina que guarda, a més d'altres coses curioses treballades en ferro, un parell de màquines en miniatura, obra tot plegat dels amos de la casa, feta en hores neguitoses cobejant la sorpresa que preparaven pels séus pares.

A l'esquerra dues portes: la del primer terme duu al menjador y la de l segon al rebedor. Entre les dues portes una tauleta plena de llibres y revistes, y al séu damunt, a la paret, un gran quadro ab la vista del taller, exagerada un xic, com gairabé totes les vistes de tallers: un edifici esplendí, ab moltes finestres y grans patis, ab cinc xameneies fumejantes, una via de carril que volta per davant y l'horitzó per fons, ab un o dos vapors que passen no se sab si perquè han de passar o perquè duen materials pera la casa.

Pels espais de paret que queden buida, lamine de mecanica, planols, projectes, etc.

Dintre la tribuna una tauleta ab un gerro de flors al damunt voltada de cadires apropiades, y per l'escena, ben repartides y ordenades, cadires y banquetes tapiçades de cuir verdós y clavetejades ab grossos claus daurats.

Al sòl alfombra que no desentoni ab el decorat de les parets y si sostre lampara electrica. (Artís i Balaguer 1911: s.p.).

El resto de espacios representativos que se muestran en las obras de Avel·lí Artís i Balaguer aparecen en menor número, pero son tan importantes como los otros, los ciudadanos o provincianos. Los interiores cosmopolitas son escasos, como ya se ha mencionado. Solo hay cuatro obras que se pueda encuadrar en este ámbito, pero en este momento se destaca *Vilacalmosa*, cuya acción transcurre en una terraza de un hotel:

L'escena figura la terrassa de l'Hotel de Vilacalmosa. A la esquerra l'establiment, la porta del qual es a un àngol cara al públich y a la qual porten tres o quatre grahons de marbre, amples. A les parets de l'edifici finestres, una de elles de cara al públich. A la dreta, comensant desde una tercera part de les taules, llarch reixat de ferro que va fins al fons y se part cap a l'esquerra, darrera lo que es cos d'edifici. Al centre de la part dreta y de la de fons del reixat, dues entrades practicables, una a cada costat. A la dreta (bastidors), grans arbres. Al fons montanyes gegantines que se vehuen llunyanes, de diferents tonalitats, deixant veure no més un retall de celatge. Repartits per lo que es terrassa banchs de fusta, testos ab plantes, sillons o balancins de jonch, etc. Son les quatre

de la tarde de Juny (Artís i Balaguer 1910b: 5).

En cuanto a los espacios exteriores, tanto urbanos como provincianos, son los siguientes en número en el conjunto de la producción del autor. Aquí habrá que establecer una diferencia entre los dos tipos. Los espacios exteriores urbanos están más próximos al sainete costumbrista del ochocientos, sin olvidar que se les encuadra en la *comedia ciudadana*. Se puede pensar que son los más ajenos a éste último género. Los personajes allí ubicados no son de clase media o burguesa, sino personajes de barrio. No obstante, habrá que tenerlos en cuenta porque sus acciones transcurren en la ciudad. Valga como ejemplo la obra *Les noies enamorades*, cuya acción acontece en una plaza de una barriada barcelonesa:

Una placeta perduda entre els carrers de la Barcelona vella. Al fons, format per un carrer transversal, hi ha, en el bell mig, una botiga de fuster, amb pisos damunt, el primer dels quals té balcó practicable. A cada costat de la botiga hi ha una escaleta de veïnat. A la dreta –les indicacions són des del punt de vista de l'actor– partint de la primera caixa i morint en la penúltima, en primer terme altra escaleta i en el segon una taverna amb el rètol «El raïm blanc», la qual té al carrer un parell de tauletes rodones, els consabuts testos amb xiprers petits i les cadires corresponents. En darrer terme, altra escala. A l'esquerra, en primer terme, un carrer desemboca a la plaça; començant a la segona caixa, façana de casa, amb dues escales de veïnat, en mig de les quals hi ha una botiga que apareix tancada, amb un paper a la porta indicant que no hi ha llogater. Les cases són altes, no deixant veure ni una ratlla del cel. Un a cada cantonada, hi ha dos fanals de gas, convertits en elèctric. (Artís i Balaguer 1924: s.p.).

Respecto a los espacios exteriores rurales siempre hay que tener clara una cuestión, ya que, aunque la acción transcurra en el exterior, siguen utilizándose de modo que confirman las características de la *comedia ciudadana*, pues sus protagonistas son de clase media o de la burguesía rural y muestran sus problemas o sus alegrías. De este grupo se destacan ahora dos ejemplos, el tercer acto de *La sagrada familia* y *Comèdia de guerra y d'amor*, siempre con un elemento espacial en común, la Masía, rodeado de la naturaleza, como podría ser en el primer caso, o rodeado de campos de cultivo en el segundo:

Al mitg d'unes fondalades del Cardó, damunt d'un promontori, s'hi alça, senzilla i escaienta, un casa –el Mas gran– propietat de don Llorenç. Es d'arquitectura catalana, de mitg segle XVIII, de linies austeres i armòniques, no massa revellida, però de parets torrades per la patina del temps.

L'acte que va a començar passa a l'exterior d'aquesta casa, la fatxada de la qual ve a l'esquerra de l'escenari.

En primer terme hi ha l'entrada, ampla i espaiosa, del pati; en segon, el portal de la casa, a la qual se puja per tres graons de pedra. De darrera la finca, fins a

perdre's per la dreta, en ve un marge de rocs que tanca l'escena, darrera'l qual hi ha'l camí que, ascendint en la mateixa direcció, ve a morir fòra de la vists del públic.

Al primer terme de la dreta hi ha un llenyer, amb un banc de pedra, rústec, al seu davant; en segon terme l'entrada a lo que'n diríem plataforma de la casa.

Al fons, perdent-se en la llunyania, altes serralades, pròdigues de vegetació.

El lloc, orlat d'arbres centenaris, es ple de solitud, de pau i de misteri (Artís i Balaguer 1913a: 165).

Esdevé a l'exterior d'una hisenda d'aspecte senyorial, de parets de pedra patinades pel temps, voltada de vinyes, dintre una vall extensa. A la dreta hi ha la façana de la casa, que ve un xic diagonal davant el públic, perdent-se a primer terme el començ d'una de les seves parets laterals. En el cantó, i a certa alçària, dintre un nínxol, hi ha una imatge barroca tallada en fusta i policromada. Davant seu penja una llanterna.

La casa té una ampla portalada, amb pedrissos a ambdós costats i sengles obertures. A l'esquerra, i seguint cap al fons, un marge d'uns dos pams d'alçada, que tanca l'era. Passos al mig, esquerra i fons. En últim terme s'estén el panorama de la vall, assolejada.

Son les set d'un matí de setembre (Artís i Balaguer 1921b: s.p.).

4. Estudio descriptivo y crítico del corpus del autor

Como ya se indica en la propuesta de clasificación, la producción teatral de Avel·lí Artís i Balaguer se puede dividir en dos periodos: una primera etapa que abarcaría desde 1909 a 1914, más cercana a los planteamientos estéticos e ideológicos del *Modernisme*; y una segunda, comprendida entre 1918 a 1938, no ajena al *Noucentisme* y de formulación más urbana, en la que, no obstante, aun resulta presente el bagaje modernista. Para el estudio que se propone a continuación, se avanza sobre la agrupación de títulos propuesta en el capítulo anterior. La variante político-social con asunto femenino o acercamiento a a las protagonistas de las comedias del autor merecerá un capítulo aparte.

4. 1. Comedias de temática amorosa y diferentes espacios de representación.

4. 1. 1. Interiores burgueses.

Avel·lí Artís i Balaguer estrena su primera obra teatral, *Quan l'amor ha encès la flama*, a la edad de 28 años, aunque según informa J. Tomàs, a la edad 18 años ya había estrenado en un teatro de Gracia un diálogo, *Dos quan es neguen*, calificada como “Un pecat de joventut” (Tomàs 1955: 15). En todo caso, no se ha encontrado ninguna referencia a este estreno y, si realmente se produjo, coincidiría con sus primeros contactos con el mundo de la escena barcelonesa, como ya se reflejó en la biografía. Cabe advertir que, en estas fechas, existen aires de renovación no solo en la escena teatral, sino también en la creación de nuevas infraestructuras y ámbitos

urbanos, que se verán reflejados en diferentes obras del autor.

Quan l'amor ha encès la flama narra la historia sentimental de dos jóvenes, Martí y Mercè, que se conocían desde la infancia en su Vilafranca natal, y cuyos padres deciden concertar un matrimonio de conveniencia. A causa de una serie de malentendidos, los dos jóvenes intentan romper el compromiso modificando su forma de ser, para que la otra persona no se enamore de ella. Tras la visita inesperada de un amigo de Martí, Ferran, al enterarse este último de sus intenciones, y con la ayuda de una amiga de Mercè, Martina, idean una estratagema para que los dos jóvenes se vuelvan a interesar entre sí. Primero intentarán darles celos, Ferran procurando enamorar a Mercè y Marina siguiéndole el juego a Martí que también la pretende, aunque quien acaba sufriendo celos es Marina, al interesarse por Ferran. Posteriormente, la petición de mano de Mercè por Ferran y la de Martí a Marina, hace recapacitar a la pareja originaria. La estratagema de los amigos funciona y los dos jóvenes enamorados reconocen el sentimiento que sienten el uno por el otro, renovando su compromiso.

L'eterna qüestió versa sobre quién elige a la hora de casarse, los padres o los hijos, y aun más cuando uno de los pretendientes es socialmente menos privilegiado. Cèlia es una joven de una familia burguesa que está enamorada de Claudi, un obrero, y quiere casarse con él por amor; mientras, sus padres, por razones sociales y económicas, quieren que se case con Lluís, sobrino de Donya Lluïsa, perteneciente a un linaje burgués de Barcelona.

La sagrada família narra la historia de amor paternal de Don Anton y Donya Cristina, quienes residen con sus hijos en una “torre” situada a las afueras de Barcelona. Suben a escena los conflictos derivados de la relaciones interpersonales en el ámbito familiar: la convivencia entre hermanos, el dinero, la educación, el matrimonio... Todo esto bajo un férreo control paternal, justificado en la maldición que mortifica a la familia, la de la extensa progenie que anima el abanico de conflictos.

El camí desconegut refiere las relaciones de pareja entre un hombre mayor y una chica joven. La gente critica esta relación con comentarios avivados por culpa del entorno familiar. Para concluir con las habladurías, el protagonista opta por casarse

con la joven. Pero éstas no concluyen y finalmente decide casarla con un sobrino suyo para acallar estas voces.

Si se aborda este bloque inicial de la producción teatral de Avel·lí Artís i Balaguer, habrá que tener en cuenta, de acuerdo con X. Fàbregas, que en sus inicios el novel autor “reflecteix una insubornable adhesió a la institució familiar, sovint arrelada a la propietat pairal; més endavant, en incorporar-hi el món de la burgesia ciutadana, aquesta presència rural hi plana sempre com un protecció tutelar que sanciona i en garanteix el sentit moral” (Fàbregas 1972: 235). De acuerdo con D. Coromines (2014: 38), desde el principio de su carrera como comediógrafo, tanto la ciudad como la unidad familiar burguesa, son una constante como se puede comprobar, por ejemplo, en tres de estas obras. No obstante, las familias de Mercè y Martí, de *Quan l'amor ha encès la flama*, proceden de un medio provinciano; y todavía otro claro ejemplo, favorable al criterio de X. Fàbregas, se halla en el caso del tercer acto de *La sagrada família*, comedia dramática que gira alrededor de un matrimonio completamente entregado a sus trece hijos, donde, llegados a una cierta edad y cansados de todos los males de cabeza que les provoca su descendencia, Anton y Cristina deciden irse a vivir con algunos de sus vástagos a un “mas”, propiedad de la familia. Allí el padre se da cuenta de que ahora a los otros hijos y, al tiempo que espera el reencuentro, morirá súbitamente, delante de la finca, con el paisaje de las montañas al fondo y coincidiendo con el ocaso del día.

Desde la primera comedia estrenada por el autor villafranquino, se plantea una serie de problemas que se aprecian en torno a los títulos presentados con anterioridad: uno respecto a la tipología del género y otro referente a la estructura de la obra. En cuanto a lo primero y a propósito de *Quan l'amor ha encès la flama*, desde las iniciales críticas teatrales aparecidas en la prensa barcelonesa, se percibe que la obra del autor sorprendiera. Como aparece en la publicación *De tots colors*, el crítico habla de una indefinición del género, señalando “el fugir sovint de la comedia per caure en el sainet adotsenal” (s.f. 1909a: 282); por su parte, el columnista de *El Teatre Català* habla del germen de la *comedia ciudadana* (s.f. 1915b: 390), posteriormente desarrollada por el autor de un modo que resultará espléndido. También esta última firma aprecia la diferencia entre el tipo de comedia propio de Ignasi Iglésias y el de Avel·lí Artís i Balaguer. Mientras que Ignasi Iglésias se acerca a la

comedia castellana, en el autor villafranquino se advierte el “predomini de les notes clares, lluminoses i optimistes; en un sentimentalisme elegant i amable, resolt amb una gran vivacitat, lleugeresa i desembràs” (s.f. 1915b: 390).

En la reseña que se publica en *De tots colors* sobre *L’eterna qüestió* también se habla de comedia ciudadana (s.f.1909b: 810) y se celebra la aparición de un nuevo teatro catalán, “moderníssim, equilibrat, agradós y en armonía ab aquella minoría ab juella minoría intelectual que ja n’està cansada de la plaga d’obres transcendentals sense transcendencia” (s. f.1909b: 810). Por su parte, en la crítica publicada en el diario *Las Noticias* y recogida por *L’Esquella de la Torratxa*, se destaca que la obra está “...basada en los personajes que intervienen en la obra, que no son payeses burdos, sino gente de posición, y como gente acomodada hablan todos ellos...” (s.f. 1909c: 834).

En la prensa barcelonesa, insistiendo en lo ya advertido años atrás, tras el estreno de *La sagrada família*, se destaca de nuevo ésta obra como *comedia ciudadana*. El comentarista de *De tots colors* la considera como “de lo millor que s’ha escrit dintre de la comedia catalana; moviment, acció; tecnica teatral y literatura, tot s’hi trova intercalat dins d’aquesta obra” (s.f. 1912g: 1053). J. Malagarriga, en su crónica en *El Teatre Català*, vuelve a remarcar esta idea del género e intenta definirlo:

S’ha dit (...) que l’Artís era, *potser*, l’únic que havia transportat a l’escena els costums de la nostra classe mitja: l’únic, perquè ho havia fet dintre l’exquiseda del llenguatge i sense xabacanisme (valgui la paraula). I per altra banda, sense pretindre ser un sociòleg ni un reformador en cap sentit, de l’esperit de la seva obra, de les pregoneses de l’ànima dels seus personatges ne brolla quelcom de transcendentalment humà (Malagarriga 1912: 2).

Tanto R. Jori en *La Publicidad* (Jori 1913: 6) como E. Tintoner en *Las Noticias*, vuelven a destacar las características anteriormente citadas por otros colegas y siguen remitiendo a la *comedia ciudadana* como género de referencia (s.f. 1912h: 10).

Pero en la reseña aparecida en *La Escena Catalana*, se realiza una valoración negativa a la obra, ya que en opinión de su autor, aunque no aluda al género reiterativamente mencionado, considera que se aleja de su patrón por las características que atribuye a la obra. Para él es una pieza de corte idealista que intenta mostrar unos

valores que van más allá de los que ya se atribuían a la burguesía:

com l’autor la presenta [l’obra], pot ser un ideal, al qual convindria tendir, o bé un perill esgarriós. Dependrà, tot plegat, del temperament de l’espectador y adhuc de les seves idees o creencies. L’Artís no perjutja, no s’inclina a cap banda; no condempna ni canta rè, desmesuradament: se concreta presentant-nos el cas, estudiantlo, y que trihi l’espectador [...] el partit que li escaigui. (s.f. 1912i: 6-7).

Tanto las dos afirmaciones de los críticos sobre *Quan l’amor ha encès la flama* como las publicadas acerca de las otras dos obras son acertadas, aunque parezcan contradictorias a la vez que complementarias. Definen muy bien lo que son estas piezas, las primeras obras de Avel·lí Artís i Balaguer. Heredero de los autores catalanes y castellanos que escribían sainetes, da un paso más hacia una nueva forma de hacer comedia.

Si se atiende a la estructura de las tres primeras obras mencionadas, se puede apreciar un entramado clásico tanto en *Quan l’amor ha encès la flama* como en *L’eterna qüestió*. No obstante se ha de incidir en que es un clasicismo en apariencia ya que, aunque respeta las reglas de espacio-temporales, es *in media res* cuando se definen. Además, parte de sus argumentos se omite para ir desarrollándose a lo largo de la obra. En el caso de *L’eterna qüestió* se añade que el final es abierto, es decir, se desconoce cómo acaba la historia, aunque se sobreentiende.

En lo que respecta a *La sagrada família*, la estructura rompe en cierta forma la regla espacio-tiempo, dándose un cambio de escenario y advirtiéndose una elipsis temporal entre actos. Además, su argumento no es tan sencillo como en los otros dos casos; es más complejo por la gran cantidad de personajes que intervienen en la obra y las diferentes tramas que se entrecruzan. No obstante, hay que advertir que Avel·lí Artís i Balaguer tampoco puede complicar en demasía las diferentes tramas que se desprenden de la principal, tal vez debido a cuestiones de representación o sencillamente por atenerse a la sencillez argumental que, según los críticos coetáneos, es propia de la *comedia ciudadana*. También hay que destacar que, casi a modo de prólogo, en la edición de la obra y previamente al texto teatral aparece una narración de contenido religioso que no tiene nada que ver con el texto dramático, aunque a posteriori pueda pensarse que sí está relacionada con la defensa que se hace de los sentimientos familiares más tradicionales.

En estas tres obras, los movimientos de entrada y salida de escena son sencillos y rápidos, determinados por las acotaciones de los textos. Tampoco hay presencia de gran cantidad de personajes a un mismo tiempo sobre la escena, característica que se da en casi todas las obras del autor. El crítico de *De tots colors* habla de naturalidad en el movimiento escénico de la primera parte del primer acto de *Quan l'amor ha encès la flama*, pero advierte que se rompe con la combinación con el sainete: “desaparegui aquesta naturalitat y's succeeixin les escenes ab habilitat purament teatral” (s.f. 1909a: 282).

En el caso de *La sagrada família* no solo aparece gran cantidad de caracteres al tiempo, sino que además se sostienen varias conversaciones en la misma escena, rasgo que, en cierto modo, dificulta el poder seguir el argumento con facilidad. Esto se puede comprobar en la acotación de la primera escena del segundo acto:

La taula parada: al seu voltant, en el centre del fons, presidint el dinar familiar, don Anton, qui té a la dreta l'Eudald, l'Arcdi i la Cristineta; a l'esquerra, donya Cristina, la Flora i en Josep Maria. A l'extrem de la dreta començant pel fons, el doctor Anguera i l'Ignasi. A l'altre cap, en Pasqual i en Rafel. En primer terme, d'esquena al públic, de dreta a esquerra, en Silveri, en Modest, en Frederic i l'Eugeni. La Tresa i una cambrera serveixen el cafè i van treient de la taula tot lo que ja hi fa nosa. Quan s'alça la cortina les converses omplen l'escena i no s'entenen clares les paraules del diàleg fins passats alguns segons. (Artís i Balaguer 1913a: 93).

Pasando de lo referente a las cuestiones de género y de estructura a las de otro tipo, apréciase que, como se ha ido indicando con anterioridad, estas últimas obras de Avel·lí Artís i Balaguer siguen esquemas estéticos y temáticos propios del *Modernisme*, remitiendo a un modelo de modernidad y a unos signos culturales en los que se puede comenzar a apreciar la progresión de los nuevos gustos en la decoración de las casas hacia el novecientos, tal y como se puede ver en la siguiente acotación:

El menjador del mateix pis. Porta al fons, que dóna a un corredor. Altra porta al segon terme esquerra, que va a la cuina. Al primer terme d'aquest costat luxós *buffet*. A la dreta dos balcons, ab elegants *stors*. Per les parets quadros apropiats, un *etagère* coquetament arranjat, etc. Al centre gran taula quadrada. Penjant del sostre esplèndida làmpara elèctrica. Repartit convenientment, banquetes, cadires, etc., del mateix estil que la taula y el *buffet*. Davant del balcó del primer terme, una *chaise-longue*. El paper de les parets tirant a fosc, encara que no tant com el del primer acte. (Artís i Balaguer 1909: 61).

O ante la semejante descripción de la casa de Don Anton:

Omplen l'escena mobles moderns i de bon gust. En la part del fons, un *buffet*. En la de la dreta, a primer terme, un *trinxant*. Davant la miranda, a l'esquerra, una tauleta auxiliar, amb dos sillons, un a cada costat. Al centre del menjador la taula, automàtica. Cadires repartides per l'escena. Penjat, damunt del *trinxant*, un rellotge de capça moderna. Per les parets, pintures a l'oli enquadrades en marcs senzills, de petites dimensions. Damunt del *buffet*, objectes de ceràmica, alguna figura d'alabastre o de bronze, etc., i un gerro amb flors seques. Al sostre, penjant damunt la taula, una làmpara elèctrica, moderna i elegant. En la làmpara, timbre també elèctric (Artís i Balaguer 1913a: s.p.).

Frente al caso de *El camí desconegut*, donde la decoración del comedor es más clásica:

Les parets serveixen encara llur primitiva decoració: gran plafons de paper de tons foscos, enquadrats amb arabescos limitats per motlures de fusta daurades, El sòcol és de paper imitats roure. En el sostre hi ha pintat un celatge en la qual aletegen qualques oronelles, així com en els angles es destaca una mostra de la flora més corrent.

Tapen les portes cortinatges de vellut vermell, enfosquit pel temps.

El mobiliari, tot ell de noguera massissa, consisteix en un bufet col·locat a segon terme de l'esquerra; un trinxat entre les dues portes de la dreta (tots dos ben proveïts de vaixel·la); un parell de pedestals damunt els quals hi ha testos amb plantes de saló, posats en cada una de les columnes que sostenen l'arc del fons; una taula quadrada, col·locada al mig de l'estància, i vuit o nou cadires (una d'elles de braços) de seient i respall de cuir negre repujat, clavetejades amb tatxes de cabota daurada.

Pengen de les parets tres o quatre cromolitografies, de bones dimensions, convenientment emmarcades, reproducció d'escenes de cacera o *bodegons*. En lloc visible, un calendari de bloc *gegant* assenyala el dia en el qual s'esdevé l'acció de cada acte (Artís i Balaguer 1927b: s.p.).

También se encuentran alusiones a actividades cotidianas de la burguesía como asistir al Liceu, por ejemplo, concretamente a la representación de la ópera *La Walkiria* de Richard Wagner, la segunda de las cuatro piezas que componen el ciclo de *El anillo del nibelungo*. En estos momentos existe, en ciertos núcleos de la cultura catalana, cierta predilección por la cultura germánica:

La Marina: Ah! Ja ho sé... Vingui aquesta nit al Liceu... Tenim palco al primer pis. Vostè estigui al saló de descans abans de començar. Jo'l veuré, simularem un encontre y el presentaré als papas... Sí, sí, he tingut una bona idea... Precisament avui ens donen *La Walkyria* y podrem parlar durant tres actes. (Artís i Balaguer 1909: 56).

En *La sagrada família*, por su parte, se remite a la vida teatral, destacándose la poca asistencia de público y el elevado coste de las localidades:

L'Eudald: A la Giudel·la, aquesta actriu italiana que treballa al Novetats.

El doctor Anguera: Jo vaig estar-hi abans d'ahir.
 L'Eudald: Ah, sí? I què me'n diu?
 El doctor Anguera: Que, en efecte, es una eminència.
 L'Eudald: Volí anar-hi aquesta tarda, però'ls diumenge me fan tanta por els teatres!
 El doctor Anguera: Per massa gent?
 L'Eudald: Sí.
 El doctor Anguera: Hi pot anar tranquilament. No hi ha mai ningú.
 L'Eudald: De veres?
 El doctor Anguera: L'altre dia erem disset persones a les butaques. Ara figuri-s aquesta tarda, havent-hi *toros*!
 L'Arcadi: I com es que no hi va la gent?
 El doctor Anguera: Ho troben car. (Artís i Balaguer 1913a: 99-100).

Se encuentran además menciones a viajes al continente, ya sean de carácter laboral o por formación, habituales entre los jóvenes burgueses. Tal es el caso de Ferran, quien viene de París de perfeccionar sus estudios de ingeniería (Artís i Balaguer 1909: 28), ejemplo que, entre otros, marca un signo de modernidad dentro de la sociedad catalana y española; o el viaje que pretende realizar Lluís a Italia, a Milán y a Roma, viaje que representa su último acto de soltería, ya que después tiene la intención de casarse, desplegando aquí su pedante galantería para conquistar a Cèlia (Artís i Balaguer 1912b: 40-41)²⁰⁸; o el caso de Eudald, que marcha a París a trabajar (Artís i Balaguer 1913a: 117).

Así mismo hay referencias a los medios de transporte modernos utilizados por los barceloneses, constante en muchas de las obras de Avel·lí Artís i Balaguer. En *La sagrada família* se alude a que Antonet tiene un coche (Artís i Balaguer 1913a: 79), o en *L'eterna qüestió* aparece la referencia al “trolley” del paseo de Gràcia (Artís i Balaguer 1912b: 34) y Lluís califica ese viaje como “democràtic” (Artís i Balaguer 1912b: 35), a diferencia de la existencia de los coches de lujo (Artís i Balaguer 1912b: 22).

Como se ha ido destacando, el amor es uno de los temas universales que marca el desarrollo de los diversos argumentos. No hay que olvidar que si era el principal para Avel·lí Artís i Balaguer, también lo es en estas cuatro obras; pero se puede advertir que lo es en dos direcciones: el amor desinteresado de los padres, el familiar; y el amor en pareja, el que cabe en el matrimonio. Con esto último no se descarta

208 Las citas extraídas de *L'eterna qüestió* remiten, de acuerdo con el primer apartado de la Bibliografía, a la edición de 1912. La obra contó con una primera edición de 1910 (Coromines 2014: 253).

que aparezcan otros asuntos que van tomando relevancia y que suelen acompañar a ese tema central.

Del asunto del amor familiar, el ejemplo por antonomasia es *La sagrada família*, donde el amor que profesan los padres a sus hijos les lleva a ejercer un férreo control porque quieren lo mejor para ellos, tanto en lo referente a sus relaciones sentimentales como al dinero. Como comenta X. Fàbregas es la “idealització de la vida familiar, concebuda des d'un angle patriarcal” (Fàbregas 1972: 235). Este ideal de familia y del control sobre sus miembros, refleja el concepto de unidad celular que tenía el propio Avel·lí Artís i Balaguer, tal como hizo manifiesto su hijo Tisner en su autobiografía y como se ha reflejado en el capítulo dedicado a la trayectoria vital del escritor villafranquino.

Los padres no quieren que se casen sus hijos, principalmente sus hijas, por la ya mencionada maldición familiar, la de quedar todos supeditados a su progenie. El miedo de que es una familia muy fecunda, rumor que corre entre la gente, existe, lo que conlleva problemas económicos (Artís i Balaguer 1913a: 67-70). El mencionado control paterno, asentado en este miedo provoca los sufrimientos de la familia ante los diferentes intereses de los distintos miembros a la hora de contraer matrimonio. Los hijos intentan hacer ver a sus padres el problema que todo ello supone (Artís i Balaguer 1913a: 119-121). Debido a ese control familiar, en el caso de Arcadi, los padres no quieren que se case porque es el miembro que más gana y, si se marcha, quedarán en una mala situación económica. Pero a su vez, si no se casan primero los mayores, no podrán hacerlo los más pequeños, como refleja la conversación entre Rafel, Pasqual y Flora, pues ella no se podrá casar hasta que lo haga Arcadi, ni tampoco la otra hermana, aunque tenga prometido. Esta cuestión es distinta con los varones, aunque en el caso de Eudald que sí pudiera contraer matrimonio dadas sus particulares circunstancias, lo que no tiene es prometida:

En Rafel: Doncs no cridis, que no'ns senti. El papà, quan va ser fòra l'Arcadi, va dir a l'Eudald: «Si ell se casa, com quedarem?» No sé quin misteri hi ha darrera aquesta pregunta.
 La Flora: Jo sí que ho sé.
 En Rafel: Què es?
 La Flora: Com que ell es el que guanya el sòu més gros de tots els de casa, si ell ens deixa, que sostindrà?
 En Rafel: Això devia voler dir! Vaia!

En Pasqual: I, mira: jo tampoc hi havia caigut.
 En Rafel: Sí, sí: això volia dir. Tant que haviem rumiat pera entendre-ho!
 En Pasqual (*amb picardia*): Doncs t'has ben lluit, Flora.
 La Flora: Jo, per què?
 En Rafel: Tu i la Cristineta, totes dues.
 La Flora (*malhumorada*): Però per què?
 En Pasqual: Perquè lo que es vosaltres no us caseu pas que no's casi ell.
 La Flora (*sense dissimular el disgust que li donen*): I per què m'haig de casar, jo?
 En Rafel: Mira: per matar l'estona, si't sembla. [...]
 La Flora: I després, que no sé per què la Cristineta no pot casar-se, tenint promès si no's casa l'Arcadi.
 En Pasqual: Per falta de parella. [...]
 En Pasqual (*posant-se seriós*): Es que es molt curiós lo que passa a casa, L'Arcadi, que té relacions, no'l deixen casar. L'Eudald, que podria fer-ho, no troba promesa. (Artís i Balaguer 1913a: 53-56).

En esta misma obra, el amor paternal también se refleja al convertir a los padres en consejeros y defensores de sus hijos (Artís i Balaguer 1913a: 70-72) en relación a diversos problemas, tanto en lo relativo al dinero como en la convivencia entre los hermanos. Sobre la cuestión económica los padres tienen diferentes reacciones: no permiten que se case Arcadi porque es quien mantiene la casa, como se recoge en la cita anterior; intentan corregir las reacciones de los hijos en tono paternalista, pero de un modo comprensivo, por ejemplo con Eugeni cuando se queja de que trabaja mucho y no le tienen en cuenta para nada en el despacho (Artís i Balaguer 1913a: 24-26); critican a Ignasi por no trabajar (Artís i Balaguer 1913a: 40) y también los problemas con el juego de Modest (Artís i Balaguer 1913a: 125-128; 155-160). Al hermano mayor, Antonet, se le critica su falta de visión en los negocios y que arriesga el dinero de la familia, no solo el de los padres:

Don Anton: Sí, sí... Però es que jo no puc arriscar els diners de casa en les teves empreses esbogerrades!
 L'Antonet: Prescindeixo del calificatiu que dones als meus negocis, i sols te deman que me les deixis, no pas que les arrisquis. [...]
 Don Anton: Si que'n tinc. Massa! Jo vaig seguint pas a pas la marxa de casa teva i veig com, sense donar-te'n compte, t'acostes al daltabaix més terribles.
 L'Antonet: Però per què parlis aixís? Que sabs?
 Don Anton: Lo que ja t'he dit al principi: que allargues més el braç que la manega. (Artís i Balaguer 1913a: 80-81).

Los hijos quieren tomar sus propias decisiones e iniciar sus vidas lejos de sus padres, pero estos no les dejan (Artís i Balaguer 1913a: 35-36; 112-119; 129). Se

quejan, además, de tener que llevar la ropa de sus hermanos mayores (Artís i Balaguer 1913a: 40), como ocurre también en la escena entre Rafel y Pasqual (Artís i Balaguer 1913a: 50-51).

El asunto del matrimonio se presenta en las tres comedias estudiadas en este apartado desde perspectivas diferentes y a la vez complementarias, en particular al tratar la conveniencia de hacerlo con la mejor persona posible. *Quan l'amor ha encès la flama*, ante la ya mencionada historia de amor de dos jóvenes que se conocen desde la infancia y cuyos padres habían concertado su matrimonio de convivencia, cabe pensar que el proyecto de los padres acabará armonizando con la felicidad final de los hijos. *L'eterna qüestió* presenta la problemática de quién elige a la hora de casarse, los padres o los hijos, con el conflicto añadido de las diferencias sociales. *La sagrada família* presenta una combinación de ambas visiones entorno a este tema, pluralidad de variantes permitida ante el número de hijos de la pareja protagonista.

Quan l'amor ha encès la flama presenta un planteamiento clásico sobre los matrimonios de conveniencia, con una larga tradición en la literatura dramática y en especial en el sainete. Se puede decir que esta primera obra de Avel·lí Artís i Balaguer se acerca a la *comedia ciudadana* por el argumento y por el modo de resolverse, aunque introduce nuevos elementos en el esquema, como ya se ha ido indicando al versar sobre las características del género, mediante la aparición de personajes innovadores y la modificación de las funciones de los otros. Atendiendo a este esquema, como eje central se cuenta con la joven pareja, Martí y Mercè, en torno a la cual se desarrolla el trama argumental con la estimable intervención de Ferran y Marina, quienes en un esquema clásico tendrían el rol de criados, mientras que aquí, como amigos, son personajes de la clase media o burguesa.

Tras unos años, Martí viaja a Barcelona, donde habían fijado su residencia los padres de Mercè, condición que había impuesto el padre de él para celebrar el enlace. La visita tiene como propósito conocer mejor a su prometida, a quien tenía idealizada.

En Martí: Veuras... (*Parla ben reposadament, matisant y acompanyant la paraula ab pauses y gestes ben justos*). El pare, que's fa vell y tem per mi, va dirme que veuria ab gust que m'emmaridés, y vaig trobar encertada l'idea, guardada dintre meu desde un dia que, quan eren nois, els pares de la Merce-

neta y el meu van prometre que quan fossim grans ens casarien... La Mercè, d'aleshores ençà era la meva il·lusió, y vaig dir al pare que ella seria la meva esposa. [...]

Més, quan sols vaig imposar una condició... Jo no viu casarme con un autòmat. Jo vui saber ab qui em caso. A la Mercè l'estimava, l'estimo encara, però això no volia pas dir que jo'm casés a cegues... Si el seu caràcter no s'avenia ab el meu, tal com ha succeït, aon la trobava la felicitat que l'home busca en el matrimoni? Y jo no ha sabia si congeniavem... Més ara, que sols la veia de tant en tant encara era de passada. Així va esser que abans de compromèrem formalment vaig voler tractarla d'aprop, estudiarla... Y vam convenir ab el pare que vindria unes quantes setmanes a viure entre ells abans de tirar res endavant. Els pares d'ella van convenirhi y ja'm tens an-e mi a Barcelona (Artís i Balaguer 1909: 46-47).

La primera impresión resulta decepcionante, ya que Martí piensa que su prometida está enamorada de otro hombre:

En Martí: Arribo aquí. Y la primera impressió'm tira terra totes les ilusions.

[...]

La Merceneta, al punt que jo venia ab desitjos de venerarla, estava al balcó responent ab signes a un xitxarel·lo que desde'l carrer li feia'ls ninots.

[...] desseguida, vaig comprendre que aquesta noia, que perd el temps fentse magarrufes ab un mocaset com aquell, no pot donar res de sí (Artís i Balaguer 1909: 47-48).

Por ello su forma de ser se ve alterada, pasando de ser “un xicot tant quiet, tant pacífic, tant prudent, tant complidor ab la familia (*Els altres no contesten. Això causa certa sorpresa an en Ferran....*)” (Artís i Balaguer 1909: 29) a un Tenorio, saliendo todas las noches y volviendo al amanecer:

Portera: Ja ha reïtrat el senyoret Martí?

La Rosalia: No encara

Portera: Cada dia ho fa més fort! Ahir a les set ja era aquí

La Rosalia: Ja li asseguro que'ns té marejats a tots.

Portera: Vaia un *Tenorio* està fet!

La Rosalia: Si fos com el *Tenorio*, rai! El *Tenorio* no més surt un cop a l'any, mentres que'l senyoret Martí surt casa nit.

Portera: Oh, sí! Y què, què, vols dir que's tirarà avant el casament?

La Rosalia: Què sé jo, Mare de Déu!

Portera: Quin disbarat farien, pobra senyoreta!” (Artís i Balaguer 1909: 10-11).

Así mismo, y debido a esto, Mercè decide que no quiere casarse con él. Su carácter se trastoca, pasando de ser una persona “alegra, cantadora, riallera, amiga de les flors y dels aucells” (Artís i Balaguer 1909: 54), a una mujer triste que piensa en recluirse en un convento (Artís i Balaguer 1909: 22). Esta noticia no es bien recibida

por sus padres, criticando así su decisión:

Don Josep: Vaja, no't desesperis... Això no són més que rebequeries de nena aviciada. Ferse monja!... No veus que no por esser? De què li vindria? Quina vocació ha tingut mai?... Fuig, dòna, fuig! Ara hi vaig pensat jo... Perquè una dòna, si faci deu caler una inclinació d'anys, una il·lusió de tota la vida..., mentres que la nostra nena no hi havia pensat mai, mai! Me fa gracia! Ferse monja! Una criatura que totjust fa tres setmanes, de des que té'l promès a casa, que ha començat a domar mostres d'una religiositat que mai se li havia vist

Donya Trinitat: Devoció n'ha tingut sempre.

Don Josep: Bé, sí! La devoció de totes les persones ben criades. El diumenge a ofici de Sant Jaume, y prou. A tot estirar a confessar y combregar un cop cada mes... Però de Quaranta hores, y de Cort de Maria, y de Reparadores, y de Conferencies de Sant Vicens, què li explicaves tres setmanes enrera a la nena?... Res, res, li ha vingut tot de sobte... Ferse monja! Ara'm sab greu no haver esclatat en una riallada quan ho ha dit (Artís i Balaguer 1909: 22-23).

Los progenitores de Martí acuerdan hablar con el padre de Martí para que se lo lleve de vuelta a casa (Artís i Balaguer 1909: 14).

Con la visita inesperada de Ferran, amigo de Martí, se suceden todo tipo de acontecimientos, con el único fin de que los jóvenes enamorados vuelvan por el camino de la cordura y lleven a cabo su enlace. Para esta tarea necesita la colaboración de Marina, amiga desde la infancia de Mercè, porque, según ella, la actitud de ambos prometidos es mera fachada, “comedia” (Artís i Balaguer 1909: 54). Ante tal revelación, ambos amigos intentarán enmendar la situación para que la pareja se enamore de verdad y que el verdadero sentimiento no quede en la intimidad, tal y como venía sucediendo hasta ese momento (Artís i Balaguer 1909: 54). La pareja de amigos traba una estrategia en dos fases. Un primer paso es provocar celos entre los dos protagonistas, expresado así por Ferran: “En Martí galanteja ab tu, doncs aprofita'l moment y fes veure que l'estimes. Jo faré altre tant ab la Mercè, y la veuras com la gelosia desperta'ls seus amors” (Artís i Balaguer 1909: 76). Con todo la que acaba sufriendo es Marina, porque, al tiempo que se presta a ese juego, se está enamorando de Ferran: “Però ara resulta que en Martí va estimantme cada dia una mica y la Mercè una altra mica an-e tu, y a qui fa patir la gelosia no es an ells, sinó an-e mi...” (Artís i Balaguer 1909: 76). La segunda parte de la estrategia consiste en la petición de mano de Mercè por Ferran (Artís i Balaguer 1909: 81-82) y a lo que se une el anuncio de la petición de matrimonio de Martí a Marina (Artís i Balaguer 1909: 93).

En el acto tercero se alcanza el resultado deseado, para lo que aun se habrán de

superar las dudas y los miedos de las dos protagonistas femeninas: Marina se muestra recelosa en cuanto al éxito del plan, temiendo incluso que se vean abocados a cumplir el compromiso contraído para forzar la reacción de Mercè y Martí (Artís i Balaguer 1909: 113-118). En otra conversación, Mercè aun expresa a Rosalia, criada de la casa, su amor por Ferran, aunque en un momento de debilidad desvelará sus dudas a ese respecto (Artís i Balaguer 1909: 126).

Por su parte, Martí, al verla contenta, siente ánimos de “abraçarla, besarla” (Artís i Balaguer 1909: 130), de hablar con ella, pero sin saber cómo hacerlo. Finalmente se decide a hablar con ella manifestando su alegría por verla así, con ilusión renovada por casarse con una mujer jovial que le ha cambiado tan positivamente (Artís i Balaguer 1909: 131).

Se reprochan sus actitudes, él no ha sido bondadoso y ella estaba triste, y se echan las culpas de no se casarse entre ellos. Al fin, Martí le cuenta la verdad, los ha engañado a todos porque no veía correcta la actitud de Mercè, siempre triste y sumida en el mundo de la religión:

En Martí: Es que mai ho he estat dolent, perquè ho sàpigues. Y ara que men vaig y que decididament me caso, vui fer-te ben present que us he enganyat a tots mentres he estat aquí... (*Ella no 'l comprèn*). Sí, sí, us he enganyat, perquè jo sols ho he fet vuere que portava mala vida... (*Ab ingenuïtat*). Ferran t'ho podria dir... (*Ab malícia infantil, com pera danarli una lliçó*). Quan me presentava aquí, venia de dormir, perquè ho sàpigues.

La Mercè, *no explicantse les paraules d'ell*: Ai, ai; y per què ho feies?

En Martí: Perquè tu a mi no'm convens y era massa violent el dirtho... Més vaig estimarme qu't semblés que era jo qui a tu no't convenia... (*La Mercè no sab què li passa de la sorpresa que té. Sel mira, va pera contestar dues vegades, però no sab què respondre*). Tu ets massa seria, Mercè; penses massa en els misteris d'ultratomba, amagues massa les riatlles... An-e mi, que m'agraden tant les flors, fins ara no t'he vist portarne una. (Artís i Balaguer 1909 III, X: 132-133).

Mercè se sorprende y le dice que ella siempre se ha considerado alegre, que siempre canta y que le gustan las flores; que si tomó una actitud de tristeza fue por la mala vida que él llevaba y para provocar la ruptura del compromiso (Artís i Balaguer 1909: 133). Martí recuenta la escena que provocó sus sospechas y Mercè le explica lo que realmente pasó (Artís i Balaguer 1909: 133-134).

Cuéntese con que en esa conversación Mercè aun le ha anunciado que se va a

casar con Ferran. Martí comienza a sentir celos, lo que perseguía su amigo, y este también cuenta que se va casar con Marina. Ambos se sienten engañados por su amigo. Martí expresa sus verdaderos sentimientos y habla de Mercè como de una mujer idealizada, perfecta, cercana a las mujeres de la Arcadia; declara su amor por ella, haciendo que todo sea como debiera haber sido desde un principio, lo propio de una pareja perfecta.

Martí decide vengarse de su amigo, intentando que se case con Marina (Artís i Balaguer 1909: 141-142), pero no tiene tiempo para su nueva estratagema, pues Ferran se adelanta a los acontecimientos y cuenta lo que ha pasado, logrando la reconciliación y la tan ansiada boda.

Avel·lí Artís i Balaguer plantea en *L'eterna qüestió* el problema de los matrimonios, tanto si han de decidir los padres como los hijos, al tiempo que se plantea la desigualdad social y económica de los contrayentes. Como ya se ha mencionado, los padres de Cèlia quieren que se case con un joven rico, Lluís Ribalt, sobrino de Donya Lluïsa, ante lo que Cèlia se revela ya que tiene un pretendiente. Su angustia se acentúa porque no acaba de llegar el momento en que su prometido pueda pedir el consentimiento de este matrimonio a sus padres. Así se expresa su madre: “No pas en aquesta actitud de desesperada...” (Artís i Balaguer 1912b: 16).

De esta conversación con su madre se desprenden ciertas críticas que atacan directamente algunas de las actitudes y prácticas de la burguesía, por ejemplo la mención a las obras de beneficencia, como en este caso por parte de Donya Lluïsa: “No sab parlar de res més que de beneficiencia i d'obres pies [...] Sempre cuidant-se dels pobres i dels malats” (Artís i Balaguer 1912b: 13). También se critica que todo lo que se hace tiene como objetivo salir en los periódicos (Artís i Balaguer 1912b: 14) o aparentar en los lugares públicos, por ejemplo en las representaciones del Liceu:

La Celia: No la puc sofrir, aquesta senyora... Tanta moral, tanta austeritat, i les seves filles, ahir, al Liceu, fent que tots els homes se les miressin...

Donya Eulalia: Quines coses de dir!

La Celia: Com que es veritat... Fins en Salvador Monturiol va sortir amb el coll encarcerat, que li feia mal de tant girar-lo per mirar-se-les... (Artís i Balaguer 1912b: 14-15).

En las conversaciones familiares, los padres de Cèlia insisten en su negativa a que se case con Claudi porque es un obrero: “Es clar! Com que, segons la teva opinió, ell únicament me vol pels diners, un home que vulgui fer diners no ha de tenir escrúpols... Com el papà a la Borsa” (Artís i Balaguer 1912b: 17). En contraposición está el modo de vida propio de Lluís Ribalta:

Donya Eulalia: Voler posar a mans d’un trist dependent la teva fortuna, quan has estat sol·licitada pels joves més rics de Barcelona.

La Celia (*sub-ratlant les paraules*): En Llorens Feliu, un opulent marqueset, que passa vinticinco duros al mes a una ballarina...

Donya Eulalia: Aquestes coses no t’està gens be saber-les, i encara menos repetir-les.

La Celia: M’ha va dir En Lluïset Ribalta, mamà... El nebot de donya Lluisa, qui, segurament, quan us he deixat soles deu haver a fer-te present la necessitat de que’m convencis perquè l’accepti per marit...

Donya Eulalia: I no ha d’insistir, pobre senyora, si fora la seva alegria veure fet el vostre casament!

La Celia: Ja m’ho pensava que te n’havia parlat... Donya Lluisa parla sempre de lo mateix: de beneficencia i de que jo vulgui el seu nebot.

Donya Eulalia: A veure si n’hi ha gaires de joves com en Ribalta... Distinguit, guapo...

La Celica: No’m fassis riure, mamà!

Donya Eulalia: ...ric, que no sab el que’s té...

La Celia: Sab que té un lloc a una taula de Montecarlo, un lloc vitalici, que quan no l’ocupa ell l’ocupa la Rinaldi, aquella rossa que l’any passat va cantar *Aida*... (*Responent a una mirada representativa de donya Eulalia*) M’ho va dir en Llorens Feliu... (Artís i Balaguer 1912b: 18-19)

Los padres no ven con buenos ojos el matrimonio con una persona socialmente inferior a ellos, que ya se sienten burgueses de segunda generación. Donya Eulàlia saca el tema de la posición económica y un posible aprovechamiento por parte del pretendiente (Artís i Balaguer 1912b: 25-26). Con todo, a Don Enric, el padre, no le importa que sea pobre, es su oficio el que le causa rechazo al no ser una profesión liberal “Fos un home de carrera... Un metge, un advocat, què sé jo, mentres fos alguna cosa... Però es que ell no es res... Res més que un treballador ben vestit: un home de la categoria del nostre porter o del nostre criat o de nostre cotxero” (Artís i Balaguer 1912b: 27). Mientras tanto, el único de la familia que se posiciona al lado de Cèlia es su abuelo, porque él solo tenía cuarenta duros de sueldo cuando se comprometió:

Don Ignasi: Sí, vosaltres, que li heu permès, durant divuit anys, satisfer la seva voluntat, per absurde que fos lo que demanés, i ara, tot de cop i volta, i precisament en lo que es dictat pel seu cor, us oposau al seu desitg.

Don Enric: Però qui pot seguir-la pel camí que ha emprès en un cas de tanta

trascendencia?

Donya Eulalia: I qui s’havía de pensar que arribés an aquest extrem la seva voluntat!

Don Ignasi: Qualsevol que sàpiga lo que l’amor pot en una noia de divuit anys.

[...]

Don Ignasi: Per mi ja està resolt.

Don Enric: Es a dir que insisteix en que’l prometatge pot premetre-s?

Don Ignasi: Acceptant el que diuen de que ell es un bon xicot...

[...]

Però amb un sòu que n’hi ha prou per casar-se i pujar la família, si no en un ambient d’opulencia, tampoc amb modestia i privacions...

Donya Eulalia: Setanta duros al mes!

Don Ignasi: Tant si plou com si fa sol. Jo, quan vaig demanar la mà de la teva mamà, no’n tenia més que quaranta... (Artís i Balaguer 1912b: 25-26).

Los padres censuran la actitud de su hija, considerándola maleducada e irrespetuosa frente a su criterio: “I en quin llibre hi ha vist escrit que a la joventut se li pugui permetre faltar a l’educació que li han donat?” (Artís i Balaguer 1912b: 24); en cambio el abuelo, Don Ignasi, responsabiliza a los progenitores.

También en estas conversaciones aparecen otros aspectos vinculados a la burguesía, como se verá en otros títulos, tal es el tema de las vacaciones; por ejemplo Cèlia y Claudi, se conocieron durante el asueto en Puigcerdà (Artís i Balaguer 1912b: 32; 63). Parece curioso este dato, ya que, al ser Claudi un obrero, contar con jornadas libres en aquella época no era todavía muy común.

Los dos pretendientes son presentados como caracteres contrapuestos, revelándose esta diferencia en el cortejo a Cèlia: Lluís se muestra prepotente hasta el ridículo por su posición económica y social (Artís i Balaguer 1912b: 33-36), mientras que Claudi se comporta de forma atenta y educada con los padres de Cèlia (Artís i Balaguer 1912b: 55).

Lluís mantiene en todo momento un tono amable ante sus posibles suegros, aunque no evita manifestar su faceta de niño rico mal criado, reprochando la actitud de su tía, preocupada por los pobres (Artís i Balaguer 1912b: 32-36), así como en su críticas veladas a la política del momento:

Don Enric: Però com se’ls va ocórrer anar en tramvia?...

Donya Eulalia: I amb aquest temps!...

En Lluís: Una humorada, don Enric. Vam voler fer un viatge democràtic.
 Don Enric: Doncs digui que l'han pagada cara, la democràcia...
 En Lluís: (*com qui diu una gran cosa*) Ara se m'acut una frase: els rics sempre paguem cara la democràcia (Artís i Balaguer 1912b: 34-35).

Pero en el momento en el que tiene una conversación con Cèlia, ésta se dirige a él con un tono irónico y satírico: “Lluís, per l'amor de Deu! Si ara m'hagués destorbat, encara no'n tindria prou, que voldria tornar-hi un altre dia?” (Artís i Balaguer 1912b: 39). Lluís intenta desplegar su pedante galantería para conquistar a Cèlia (Artís i Balaguer 1912b: 40; 45), sin apreciar su ironía. Cèlia realiza una radiografía de Lluís: “Vosté es jove..., encara conserva'ls seus vinticinc..., ric, una de les fortunes grosses de Barcelona, sollicitat per lo millor d'entre les senyoretes del nostre braç, té automòbil, té cotxe, té balandre... sosté amors clandestins...” (Artís i Balaguer 1912b: 47), palabras con las que se define el hombre perfecto para ciertos círculos de la sociedad, aunque a ella no le llama la atención pues: “lo que més m'agrada d'un home es la grandesa de cor, l'abnegació, el desinterès...” (Artís i Balaguer 1912b: 49-50).

El recibimiento a Claudi es frío (Artís i Balaguer 1912b: 61) a pesar de los intentos de Cèlia de perfilarlo como “enemic del luxe i de l'ostentació, i els papàs tant lligats an això, com si al món no hi hagués res més!” (Artís i Balaguer 1912b: 55). Claudi pide disculpas por la ausencia de su padre que no ha podido dejar el trabajo (Artís i Balaguer 1912b: 62), situación contraria a la que se resuelve en *Quan l'amor ha encès la flama*, donde el padre de Martí se persona para resolver el conflicto. En la conversación, como es de esperar, aparecen las recriminaciones por la posición social (Artís i Balaguer 1912b: 64) y el patrimonio que Cèlia aportaría al compromiso (Artís i Balaguer 1912b: 66).

Avel·lí Artís i Balaguer intenta mostrar a través de los diálogos la diferencia entre los dos pretendientes: Lluís es más superficial en su sentimientos por Cèlia, mientras que Claudi es más sincero en ese aspecto (Artís i Balaguer 1912b: 63). No se puede decir que Avel·lí Artís i Balaguer tome parte por uno u otro, pero tampoco evita cierta crítica a la burguesía.

En *La sagrada família* se encuentran los dos ejemplos de matrimonio, el con-

certado por los padres y el que aproxima contrayentes de diversos estratos sociales, pero también aparece el matrimonio por amor. Como ya se ha comentado anteriormente, Don Anton y Donya Cristina no quieren que se casen sus hijos, principalmente sus hijas, por causa de la maldición mencionada. Mientras que en el caso de los hijos varones, es diferente:

- a Silveri se le niega el derecho a contraer matrimonio por la juventud de su prometida, pues Emilia solo tiene 23 años. El hijo recrimina a su padre que con esa edad él ya había contraído matrimonio (Artís i Balaguer 1913a: 38-39).

- sobre Arcadi, por la causa ya mencionada varias veces (Artís i Balaguer 1913a: 53), no querían que se desposase con Felixa (Artís i Balaguer 1913a: 60).

Recuérdese que una consecuencia de estas negativas es que, si no se casan primero los hermanos mayores, no podrán hacerlo los más pequeños, como ya se ha explicado al tratar la conversación entre Rafel y Flora. Mientras tanto, otras hijas no tienen suerte con sus prometidos, como es el caso de Cristineta y Flora, cuyos novios las han dejado. Don Llorenç anuncia a Don Anton y Donya Cristina, que el de Cristineta se marcha a Múnich a trabajar, porque tiene miedo a causa del rumor que corre entre la gente sobre la fecundidad familiar y los gastos que ello conlleva. En el caso de Flora, es su propio hermano Josep Maria quien le anuncia que su prometido, Roviralta, la va a dejar (Artís i Balaguer 1913a: 152).

Los hijos se quejan de la falta de libertad para contraer matrimonio, con gran malestar como en el caso de Arcadi:

L'Arcadi: Després dels crits d'ara fa tres mesos semblava que tot entre nosaltres havia de canviar-se. I no s'ha canviat res. Aquí jo segueixo essent el sacrificat, perquè un altre's gaudeixi del meu esforç.

Don Anton: Els teus parres.

L'Arcadi: No: mentres ha estat per vosaltres, he callat; però ara no.

Donya Cristina: I què vols fer, Arcadi?

L'Arcadi: Casar-me. Mamà.

Don Anton (*sense convenciment*): Mai t'ho hem privat.

L'Arcadi: Ja ho sé!

Don Anton: Sempre t'he deixat en llibertat perquè ho fessis, si ho creus necessari.

L'Arcadi: També ho sé. Com sé també que heu dit que s'jo'm casava us deixava abandonats. (Artís i Balaguer 1913a: 112-113).

Tratan de cambiar el rumbo de la situación poniendo distancia de por medio, a pesar de que sus padres no aprueben esa vía (Artís i Balaguer 1913a: 119-120). Eudald decide marcharse a París a trabajar, algo que su padre le crítica de forma tragicómica (Artís i Balaguer 1913a: 117).

El modelo de matrimonio por conveniencia se concreta en el caso de Cristineta y el doctor Anguera (Artís i Balaguer 1913a: 131). Ella tiene que aceptar el amor de alguien mayor cuando ya ha conocido el amor de un joven. Don Llorenç para conocer el interés real del doctor por su sobrina, mantiene una conversación con el pretendiente, quien le expresa el amor por ella (Artís i Balaguer 1913a: 134-141), así como su preocupación por la diferencia de edad, cuarenta y tres años en su caso, aunque dice sentirse joven de espíritu, rasgo con el que cree poder convencerla para que finalmente acepte su proposición (Artís i Balaguer 1913a: 145). Entiende que, si no se apresura, nunca se casará (Artís i Balaguer 1913a: 139). Así mismo habla de su ideal de mujer, “una dòna hermosa i senzilla”, y cómo es la amada que intenta conquistar “un cop trobada la dòna, si ella m’acceptés, no tindria cap inconvenient en unir-m’hi per tota la vida, fent-la mestressa de la meva voluntat i de la meva casa, que no es molt rica, però es ben acceptable” (Artís i Balaguer 1913a: 140). En la siguiente acotación se observa el modo en el que se expresan los sentimientos del doctor y Cristineta:

(La Cristineta ve per l’esquerra, tímidament. Fa estona que’s trobava mancar la companyia del doctor Anguera, i amb un pretext qualsevol ve a buscar-l. Al veure’l parlar amb son oncle’s queda sorpresa i avergonyida. Ell també, el doctor, se queda silenciós, com si li sabés greu que ella hagi pogut sentir la conversa que tenia amb don Llorenç, més per tímidesa que per altra cosa. Don Llorenç veu clara la situació, i, astut i experimentat, se n’anirà perquè’ls dos enamorats parlin a soles) (Artís i Balaguer 1913a: 141-142).

En la conversación que mantienen el doctor y Cristineta, él intenta mostrarse juvenil para poder ser digno de ella y la joven le habla del riesgo de su familia, la mencionada fecundidad femenina, y de cómo otros pretendientes que ha tenido han huido por esa causa, motivo por el que Cristineta se cree insignificante, poca cosa:

El doctor Anguera: M’he fet una il·lusió, Cristineta. Als meus anys, —ne tinc quaranta tres— potser no es correcte, però hi ha caràcters, i el meu es un d’ells, que sempre viuen en florida joventut. Jo a trenta anys jugava encara com un noi, i quan anava a fòra era cosa de veure’m, enfilat pels arbres, buscat les

fruits madures, i saltar pels marges, i córrer amunt i avall dels camins tirant pedres, que’m plavia sentir rebotre de l’una a l’altra roca. [...]

La Cristineta: Com vol que?...

El doctor Anguera: Sí, me’n faig càrrec... Jo he sentit, des de que la vaig conèixer, una simpatia tant forta per vostè que’m té en neguit constant i no’m deixa tranquil totes les hores. [...]

La Cristineta: Doctor, vostè ha vist la meva casa... Vostè ha conegut la meva família... Vostè sap quin es el pecat dels nostres pares, que nosaltres paguem amb ilusions... [...]

Vostè es el quart home a qui criden l’atenció les meves senzilles gracies... Els altres, quan han sospesat be’l pecat dels meus papàs, han esfullat una corana d’ilusions que jo havia teixit pera cada un d’ells. (Artís i Balaguer 1913a: 145-147).

Atendiendo al tema amoroso que vertebraba las obras hasta aquí presentadas, y pensando en las variantes que se establecen a través de los personajes que aparecen en escena, puede resultar interesante conocer las valoraciones con que la crítica coetánea recibió su ordenación teatral. Donde *L’Esquella de la Torratxa* (s.f. 1909c: 832), en reseña ya citada, remitía a un nuevo tipo de teatro catalán al comentar *L’eterna qüestió*, se recoge también como en *La Tribuna* se había destacado la presencia de personajes tocados de humanidad, que además se expresan mediante un lenguaje preciso y espontáneo, ajeno a cualquier tipo de adorno excesivo. En esa línea y versando sobre *La sagrada família*, en *El Teatre Català* se destaca la capacidad de mostrar a los personajes con las justas pinceladas y, no obstante, construir ricas figuras que no pueden resultar ajenas; tal es el caso del padre: “un tipus humaníssim; es el pare de cada hu de nosaltres: crida, reyna, nega, però per sota mà no vol que’ns cridin, ni que’ns mal-parlin, i que’ns dona lo que’ns fa falta” (Hers 1912: 8).

Mediante esa capacidad que a Avel·lí Artís i Balaguer se le reconoce tempranamente, el autor parece lograr a los ojos de la crítica una idónea expresión del tema y de los asuntos que le interesan a través de unos personajes que los verbalizan adecuadamente. De nuevo acerca de *La sagrada família*, *La Escena Catalana* confirma que “[...] la ploma [...] dibuixa una infinitat de siluetes. Epissòdics, fugitius, voleien personatges per la escena— quatre paraules aquest, dugues el de més enllà, silenciós o xiulador l’altre... Formen, teixeixen, vertebran tots plegats unes delicioses escenes pintoresques, plenes de llum, de caràcter, d’interès” (s.f. 1912i: 6). En esa direcció, F. Curet (1967: 472), al firmar que *Quan l’amor ha encès la flama* ya cuenta con todos los elementos propios de la obra de madurez del autor, podrá destacar la agili-

dad y cuidado de sus diálogos, la reflexión no exenta de ironía de temas universales como en este caso el amor y junto a él los celos y los conflictos de las relaciones de pareja, todo lo que se desprende merced a la actitud de los personajes que suelen resultar marcadamente optimistas. No obstante, no es menos cierto que en ocasiones y ante esa primera producción se le pudo recriminar que, junto al diálogo oportuno y gracioso, en ocasiones le podría faltar finura y podía caer en lo cómico mediante juegos de palabras que no dejaban de ser de mal gusto (s.f. 1909a: 282), juicio que llevaría a apreciar en qué medida la verbalización por parte de sus personajes también podría entorpecer el alcance de su discurso acerca de los temas tratados, el amor y las relaciones familiares en estas primeras obras.

En contraposición a estas tres comedias, comentadas con anterioridad, tenemos *El camí desconegut* (1927b), calificada por el autor como tragicomedia. Esta obra, como indica J. M. de Sagarra, es un drama de familia, “amb un xafardeig de família vist des del seu aspecte moral i social”, mientras que el tercer y el cuarto acto tienen un aire diferente y la obra “es converteix en un drama sexual” (S. 1927: 4).

En esta pieza se recogen los planteamientos argumentales sobre el asunto del amor y del matrimonio, tanto entre personas de diferentes edades como según el tipo de relaciones amorosas. Siendo el asunto principal el de las supuestas relaciones afectuosas entre el tío Tomàs y Ernestina, a partir de esta última aparece la relación entre Ernestina y Ramon, creándose así un triángulo, descompensado, ya que realmente el sentimiento de Tomàs por la joven no es físico sino paternal.

Esta tensión a tres bandas no aparece reflejada en el argumento hasta ya entrando el primer acto y aparece en escena con la llegada de un nuevo pretendiente de Ernestina, el ayudante del panadero (Artís i Balaguer 1927b: 26). En otras obras de Avel·lí Artís i Balaguer esta relación recibiría críticas por parte de los padres, mientras que en esta obra, Tomàs y Lluïsa, padres adoptivos de Ernestina tras la muerte de sus padres biológicos, no le reprochan nada en absoluto (Artís i Balaguer 1927b: 27), incluso están dispuestos a aceptar lo que ella decida (Artís i Balaguer 1927b: 38). Puede ser que el objetivo del comediógrafo sea el triángulo amoroso y no la crítica a los matrimonios donde existe una desigualdad económica. Ernestina no quiere casarse, solo quiere quedarse en la casa y atender al tío Tomàs (Artís i

Balaguer 1927b: 29).

La familia que se ha creado por intereses entre Tomàs, Lluïsa y Ernestina no responde a un patrón clásico y hasta este momento no había aparecido en escena. Lluïsa es la criada de siempre de Tomàs; un familiar de Tomàs, la señora Pepeta, le critica que se haya convertido en la dueña de la casa, al tiempo que, por la edad, necesita a alguien para que haga las tareas que ella no quiere hacer (Artís i Balaguer 1927b: 33). Por su parte, Ernestina, como ya se ha dicho, fue recogida por Tomàs tras la muerte de sus padres (Artís i Balaguer 1927b: 56).

En la última escena del primer acto entra en juego el tercer elemento del triángulo, el sobrino de Tomàs, Ramon. La intención de Pepeta, madre de Ramon, es intentar desestabilizar la posible relación de su hijo con Ernestina, no solo propicia la posible relación de esta con el ayudante de panadero, sino con la prohibición a su hijo de visitar la casa de su tío (Artís i Balaguer 1927b: 41).

En el segundo acto se plantea el problema central de la obra, la relación mal considerada de Tomàs y Ernestina, y la *no relación* con Ramon. La trama transcurre durante una reunión familiar en la que se intenta buscar una solución ante los crecientes rumores que corren sobre la relación amorosa de Tomàs y Ernestina. A los familiares les preocupa que Ernestina esté decidida a quedarse con Tomàs y tienen miedo de no recibir su parte de la herencia. Esta preocupación se refleja en otras obras de Avel·lí Artís i Balaguer, donde el asunto principal es la avaricia por recibir el patrimonio de un familiar. En esta obra, Tomàs advierte que, mientras él viva, a Ernestina no le faltará nada y cuando muera lo heredará todo (Artís i Balaguer 1927b: 68).

El tío está preocupado por cómo se irá a recibir la noticia: “Avui he caigut del concepte en què la gent em tenia. Pel carrer ja no em saluden com abans, amb aquella joia que era el meu orgull, sinó que ho fan amb una rialla mofeta que m’ha ferit el cor” (Artís i Balaguer 1927b: 60-61). Él no está preocupado por quien ha generado la calumnia, aunque otros familiares creen que ha sido Lluïsa por los celos de Ernestina.

Avel·lí Artís i Balaguer, en esta ocasión, elabora una solución intermedia para

este tipo de matrimonio: Tomàs propone, para cesar los rumores, casar a Ernestina con alguno de los sobrinos. Por su parte, otro de los familiares, Pepeta, cree que lo mejor es que Ernestina salga de la casa (Artís i Balaguer 1927b: 55).

Los sobrinos, por una causa u otra, no se pueden casar con Ernestina: Llorenç porque ya tiene un compromiso adquirido con otra mujer y Ramon porque no quiere casarse; primero porque está resentido por el rechazo de Ernestina (Artís i Balaguer 1927b: 50), dirigiéndose a ésta con palabras despectivas del tipo “no sé pas que hi veu, en tu, l’oncle, noia” (Artís i Balaguer 1927b: 49); pero también porque en su momento quiso casarse con ella y no le dejaron (Artís i Balaguer 1927b: 68-69).

Tras las negativas de sus sobrinos a la propuesta de Tomàs no le queda otra salida para salvar su honor (Artís i Balaguer 1927b: 89) y el de Ernestina, que proponerle matrimonio. Pero antes, debe aclarar una serie de puntos que había salido a colación durante una reunión familiar sobre el trato recibido por Lluïsa (Artís i Balaguer 1927b: 73) o el amor que Ramon siente por ella (Artís i Balaguer 1927b: 75).

En las siguientes palabras de J. M. de Sagarra se recoge muy bien el espíritu de estos dos primeros actos:

El vell, en casar-se amb Ernestina, l’ha salvada, però l’ha sacrificada. La vida d’una noia de vint anys exigeix una altra mena de marit; per molt agraïda que Ernestina se senti a les bondats del seu home es troba dintre de la casa sola, desesperada, sense un amor de debò. La tragèdia sexual del vell i de la noia que no resol res amb el seu matrimoni, Artís la tracta amb valentia, d’una manera viva i emocionant; el tema és relliscós, però l’habilitat del dramaturg i la noblesa dels personatges fan que de l’escenari només se’n desprengui una emoció veritable. (S. 1927: 5).

En el tercer y cuarto acto continua el triángulo amoroso. Tras la negativa de Ramon de casarse con Ernestina, su actitud sigue siendo impertinente, pues no sabe cómo tratarla (Artís i Balaguer 1927b: 90); por el contrario, el resto de la familia ha cambiado la actitud hacia ella. A su vez, el trato de Ernestina a Lluïsa también ha cambiado, llegando a decir que “li puja més al cap el *senyoriu*” (Artís i Balaguer 1927b: 84).

En un diálogo entre Ernestina y Assumpció, prometida de Llorenç, se recoge la opinión de Avel·lí Artís i Balaguer sobre el amor intergeneracional, expresado así

en palabras de Assumpció:

Si, a part d’èsser vell, no tingués bondat i riquesa, no sé pas què hi hauries vist! Però... vaja!... Què en faràs, d’una cosa i altra, si no van acompanyades de la joventut? Tots els diners d’aquest món i tota la bondat de la terra, ¿valen res, comparats amb la delícia d’una paraula apassionada, amb la joia d’un petó a la boca, amb el goig d’una hora que voldries que fos eterna? I un jove, pobre o ric, bo o dolent, pot proporcionar-t’ho, tot això; mentre que un vell no et donarà altra cosa que feina a fer-li herbes per a l’ofec o bé untures per el reuma... No, noia, no! Jo no et canviaria pas els diners de l’oncle Tomàs per una carícia del meu Llorenç (Artís i Balaguer 1927b: 92).

Este tipo de matrimonio se ha reflejado también en *La sagrada família* y, en cierto modo, en *La llum dels ulls*. En la primera obra, el doctor Anguera se queja continuamente de su edad como impedimento para casarse, mientras que en *El camí desconegut*, la obra ahora revisada, Tomàs no expresa este problema ya que se ha casado por honor y, a su vez, Ernestina, por la bondad y el carácter de Tomàs, no por su dinero.

Las palabras de Assumpció hacen recapacitar a Ernestina, quien se queja amargamente de que se haya tenido que casar por culpa de las habladurías de la gente: “M’heu fet més mal les males llengües que van obligar-me a fer el que ara veig que no havia fet. Jo vivia tranquila, i heu vingut a ennuvol·lar el cel de la meva vida” (Artís i Balaguer 1927b: 94); habladurías que han despertado sentimientos que “ni sospita que hi dormissin. Has volgut meravellar-me parlant-me d’una vida inconeguda, i el que has fet ha estat que tot d’una avorreixi la meva” (Artís i Balaguer 1927b: 95).

El juicio expresado por Assumpció sobre este tipo de amor es llevado a la práctica por Avel·lí Artís i Balaguer en una escena, pero no con el final que le hubiera gustado a Ernestina. Primero en una conversación con Ramon, donde se expresan sus sentimientos mutuos, se declara del siguiente modo:

Ramon: [...] Havíem jugat sempre, tu i jo. Érem dos companys d’entremal·lades, quan érem petits. En aquest terrat n’havíem fetes de totes. I, per grosses que fossin, teníem pit per a negar-les a l’oncle i a la Lluïsa, així com teníem confiança per a explicar-nos-les nosaltres dos l’un a l’altre. Després, en ésser més grans, ens miràvem, moltes vegades, amb ulls que la Lluïsa deia que eren d’enamorats. Jo no sé si n’estàvem o no n’estàvem: el que sé és que el dia que la mare, després d’una conversa amb el pare, va privar-me de seguir venint a jugar amb tu, vaig plorar. I tenia ja divuit anys. Quan d’amagat de tothom vaig venir a acomiadar-me de tu, vam fer-nos un petó. I tampoc no t’he traït explicant-lo. Tens por que et traïxi, ara? Després, pensa que per causa teva tinc a la consciència un remordiment que em fa estar anguniós, Ernestina.

Ernestina: Tu? De què?

Ramon: D'haver-me deixat influir pels que deien que tu i l'oncle...

Ernestina: També creies aquesta infàmia?

Ramon: També. Tant de bo que no l'hagués creguda, com no la crec ara!... En aquests moments... Però... vaja!... ja està fet i n'he rebut el degut càstig, que arrossegaré tota la vida (Artís i Balaguer 1927b: 103-104).

Así, Ramon sufre un doble castigo, verla casada con su tío cuando éste le había pedido que se casase con ella y que ella esté enamorada de él (Artís i Balaguer 1927b: 105). Posteriormente, en segundo lugar, Ernestina trata de sorprender a su marido con éxito; se arroja a sus brazos besándole, gesto que él le devolverá pero en la frente, paternalmente, evocando los besos que le daba a su madre (Artís i Balaguer 1927b: 110).

Durante la enfermedad de Ernestina, Ramon ha estado siempre a su lado, lo que ha traído nuevas habladurías, retomándose que se aman y que Tomàs lo consiente (Artís i Balaguer 1927b: 123; 125-126). Avel·lí Artís i Balaguer resuelve la obra con la intención de Ramon de marcharse a Bilbao a trabajar, ya que la otra solución plausible es la anulación del matrimonio, algo que los propios personajes descartan por no ser la opción adecuada (Artís i Balaguer 1927b: 129).

En una última conversación entre tío y sobrino, se intenta que triunfe el amor entre los jóvenes, pero Ramon ya tiene decidido marcharse. El título de la obra es una metáfora de cómo el amor sigue camino desconocidos y cómo hay que afrontarlo aun con su dureza. Es una metáfora de la vida:

No protestis, perquè serà endebades. Ens han menat a un camí desconegut, i cal trobar la manera de seguir-lo, sigui com sigui, si volem anar endavant. És un camí pedregós, esglaiador, en el qual aniríem deixant trossos de la nostra carn; un camí que nosaltres desconeixíem, acostumat com estàvem a anar per viarany planers, on la vida s'escorria suau i plàcida. Enrera ja no hi podríem tornar, per molt que ens hi entestéssim. Doncs no hi ha més remei que avesar-nos a caminar per aquesta via desconeguda. De nosaltres depèn que la fem un xic passadora. Fóra una niciesa que et neguessis a contribuir-hi (Artís i Balaguer 1927b: 133-134).

J. M. de Sagarra califica de arriesgada la solución que el autor propone en este texto:

L'oncle Tomàs prega al seu nebot --el nebot que ha sentit renéixer l'amor per Ernestina-- que sigui alguna cosa més que el cosí i l'amic de la casa. Es molt

dur haver plantejar una situació així en el teatre, però l'Artís ataca la situació d'una manera delicadíssima aquesta solució tan antic Calderoniana es pot sostenir amb un personatge com l'oncle Tomàs, un personatge tolstoïa, d'una bondat aclaparadora. (S. 1927: 5).

Se hayan otros asuntos de carácter social que se mezclan en el argumento de *El camí desconegut* como son los intereses del tío Tomàs, que es muy generoso con sus inquilinos (Artís i Balaguer 1927b: 19-20; 35-39); la colombofilia (Artís i Balaguer 1927b: 18); y las relaciones entre criados y amos (Artís i Balaguer 1927b: 20-25).

4. 1. 2 Exteriores urbanos

Sobre el grupo de obras aquí encuadradas, cabe realizar una segunda reconsideración atendiendo al tipo de pieza: el diálogo y el sainete. Avel·lí Artís i Balaguer, firma dos piezas calificadas como diálogos: *Matí de festa* y *Com es fan els calendaris*. Por su parte y por lógica, los tres títulos encuadrados como sainetes --*Les noies enamorades*, *Tant se val!* y *Els tres pretendents d'Antònia*-- son los que en mayor medida sería más discutible apreciar como *comedia ciudadana*. Es decir, son textos estos últimos que por sus características estarían más cercanos a las piezas ochocentistas así denominadas; pero, de acuerdo con lo expuesto en el capítulo y apartado sobre el origen de las características de ese modelo de comedia (3.1.1.), como sainetes no dejan de estar implicados en su génesis. Véase en ese sentido cómo, en la reseña más adelante citada, incluso al presentar el primer diálogo se hace referencia a su materia ciudadana. En todo caso, de las tres obras que se agrupan como sainetes, la primera merece tal denominación en su edición, mientras que en los otros dos casos, tragicomedia y farsa, se pasa a considerarlas como sainete por afinidad con los rasgos que se desprenden en particular de ese primer título.

Matí de festa es un *diálogo ciudadano* que, de acuerdo con una reseña coetánea, escenifica “un idili, que’n dirèm ciutadà, que desenrotlla ab la poesia digna del cas, s’hi barreja tota la prosa de la vida domestica” (s.f. 1910d: 4). Este diálogo narra el encuentro y posterior cortejo de un caballero y una señorita en un parque. La estructura es necesariamente la que lleva a la réplica y a la contrarréplica, el mismo juego verbal que se propone en *Com es fan els calendaris*, donde la conversación se entabla entre Don Magí y Ramonet sobre los contenidos que va a tener el *Ca-*

lendarí de la citada revista, *La Mainada*. Puede ser destacable el que, tanto por la diferencia de edad de los personajes dialogantes como por los temas tratados, aun la composición mínima de los dos diálogos permite al autor alardear de sus aciertos lingüísticos ante códigos y registros diferentes.

Temáticamente, *Matí de festa* retrotrae a la materia necesariamente más desarrollada y ya expuesta en *La sagrada família* y *L'eterna qüestió*. Por su parte, *Com es fan els calendaris* y debido a la diferencia extrema entre las edades de sus protagonistas, puede ser una variante sobre las distancias generacionales, lo que en *La sagrada família* llegaba a provocar enfrentamientos.

En concreto con *Matí de festa*, Avel·lí Artís i Balaguer intenta dar un nuevo paso en la resolución a las fórmulas matrimoniales expuestas en aquellos dos títulos, donde los hijos parecían querer modificar el patrón que imponían los padres o la propia sociedad, no lográndolo en la mayoría de los casos. Se puede llegar a resolver el conflicto si se considera concluyente el final del diálogo. Ahora, dicho encon se plantea en una doble dirección, en ambos casos relacionados con el personaje femenino: uno es el caso de la hermana de ella, quien, según se informa, “té relacions i el papà no vol deixar-la casar perquè el seu promès sols guanya trenta durus al mes” (Artís i Balaguer 1916: 12)²⁰⁹; el otro, es el suyo, pues no se casó con su prometido porque tenían continuas peleas y se ha marchado a América, desilusionando a su padre porque el joven poseía tierras en La Habana (Artís i Balaguer 1916: 13-14).

El comediógrafo villafranquino intenta encauzar ese doble desajuste sentimental con la conquista de la amada, incluso económicamente, salvando las desigualdades que, en este sentido, existente entre los personajes, tal y como se puede comprobar en el diálogo (Artís i Balaguer 1916: 15-16). Esta distancia en cuanto a los bienes se evidencia, por ejemplo, en la descripción de sus viviendas (Artís i Balaguer 1916: 16-17) e incluso se recoge un curioso intercambio sobre cuánto debiera ganar un hombre para mantener a su esposa (Artís i Balaguer 1916: 14). El diálogo celebrará el triunfo del amor como fuerza que podría superar cualquiera de esos obstáculos.

Les noies enamorades gira en torno a las aventuras de un Don Juan de barrio,

²⁰⁹ Las citas extraídas de *Matí de festa* remiten, de acuerdo con el primer apartado de la Bibliografía, a la edición de 1916. La obra contó con una primera edición de 1910 (Coromines 2014: 253).

como lo califica J. M. de Sagarra en su crítica de *La Publicitat* (S. 1924: 5), de quien se enamoran todas las mujeres de la plaza. El protagonista, viudo, pretende volver a casarse. Sus enamoradas idean una broma para reírse de él que consiste en dejarle encerrado en un balcón a la vista de todo el mundo.

Tant se val!, de acuerdo con la crítica de R. Pei en *Mirador*, cuenta la vida de los habitantes de un patio de vecinos de la ciudad “vella”, llevando a escena “ploralles i rialles [que] omplen les vides humils d’aquesta gent menestrala. Al costat de l’egoisme cru, descarnat dels uns, veiem la fraternitat, el caliu d’humanitat dels altres. Ni pessimisme ni optimisme” (Pei 1930a: 5). En las diferentes críticas aparecidas en la prensa coetánea de Barcelona sobre esta obra, se comenta el posible plagio con *Street Scene* de Elmer Rice, entre ellas la de *L’Esquella de la Torratxa* (s.f. 1930: 312). Por contrapartida, en la reseña firmada por R. Pei se defiende que esta pieza no tiene ninguna similitud interna con la obra del dramaturgo neoyorquino, y que por el contrario sigue el camino propio del autor iniciado con *Les noies enamorades*.

En *Els tres pretendents d’Antònia* se narra la historia de una mujer de fuerte carácter, tendera en los alrededores de Santa María del Mar. La protagonista está en edad casadera, aunque por su carácter no encuentra pretendientes. No obstante, en un determinado momento no le faltarán. Aparecen un viudo setentón, un amigo de sus padres igualmente maduro, y un desconocido que será quien reedifique a la protagonista, convirtiéndola en un corderillo. Argumentalmente, esta pieza es una variante de la materia de *La fierecilla domada* shakesperiana, asunto que Avel·lí Artís i Balaguer ya había tratado invirtiéndolo en una anterior, *Seny i amor, amo i senyor*, donde era la mujer quién se imponía al hombre.

Con *Les noies enamorades*, Avel·lí Artís i Balaguer inicia una trilogía de obras donde realiza una oda a la Barcelona más popular y de barrio, y para ello se apoya en el sainete como punto de partida. Trilogía que se completa con los otros dos títulos ya mencionados, en esta pieza se intenta representar la vieja Barcelona, allí donde los vecinos se conocen entre sí:

i on la convivència quotidiana i les festes populars reflecteixen la faceta més genuïna i espontània, que emana directament del poble i dóna sentit a l’ànhel de l’elit política i intel·lectual de presentar-se al món com una cultura diferenciada, autònoma, tan valuosa i digna com qualsevol altra cultura europea

(Coromines 2014: 52).

Sobre estas obras ya se ha advertido su relación con la categoría de la *comedia ciudadana*, prioritaria para el autor, así como que el término sainete se proyecte sobre los tres textos. Por una parte, la materia urbana propia del sainete conecta con lo que acabará por ser *comedia ciudadana*; y por otra, los tipos y costumbres representados en el primero de los tres títulos se proyectan sobre los otros dos, que de este modo cabe clasificar como sainetes, aunque de acuerdo con lo dicho, el término no los acompañe explícitamente. Léase lo que aprecia P. Bertrana a propósito de *Les noies enamorades*:

La vida dels barris quiets (mai el saïnet ha estat possible on circulin tramvies i automòbils) no devem pas imaginar-la sempre igualment pintoresca segons l'ha descrita un geni observador d'antany, sinó bastant modificada per la tendència a la uniformitat del món, degut als avanços científics i l'esperit d'imitació, tan detestables com vulgareu, però que s'endinsen fins a l'entranya dels incultes i de la mainada. (Bertrana 1924: 517).

D. Coromines comenta que *Les noies enamorades*, por su tono lúdico, puede estar cercana al sainete de Ramón de la Cruz, pero más desarrollado: “té una llargària superior a la d'un sainete tradicional i no fou concebuda com una peça subjecta a una representació de més importància, sinó com a peça central” (Coromines 2014: 46). Así mismo, P. Bertrana califica a Avel·lí Artís i Balaguer como el heredero de Emili Vilanova, aunque no deje de observar diferencias entre ambos (Bertrana 1924: 517). También J. M. Sagarra pone de relieve esta relación entre los dos autores, aunque para éste último el villafranquino difícilmente podría superar al maestro ochocentista (S 1924: 5). Según F. Curet ésta obra es “saborosa i entretinguda, justa d'ambient i acolorida amb tonalitats vives i llampegants, Avelí Artís es manifesta com un saine-ter consumat, digne successor del gran Emili Vilanova” (Coromines 2014: 47, 49).

Si por su parte, J. Cortes en su crítica a *Els tres pretendents d'Antònia* celebra que con este título regrese a la factura del sainete, no obstante criticará que utilice en esta ocasión el verso:

A part d'alguna tirada, més o menys llarga, on les rimes i el ritme rutllen bastant correctament, la majoria dels versos que ens dona Artís en aquesta comèdia són premiosos, coixos i mal accentuats. Alguna escapada cap a la grandiloqüència verbal en les escenes sentimentals, ens recorda massa exemples

que tenim ben a prop sense que arribin a llur empena i llur abrivament. En aquests casos, les imatges poètiques que empra Artís són pobres i sense poder d'evocació, i allò que tindria d'ésser amorós i líric esdevé cursi i amanerat. I tot plegat, en comptes d'afavorir el descabdellament de l'obra donara relleu i valor a les distintes situacions amb els recursos que ofereix la rima i l'encadenament dels versos, no fa més que perjudicar-lo, donant-li lentitud i dispersió. (Cortes 1931: 5).

Además existe el problema añadido de que, en un principio, tanto *Les noies enamorades* como *Els tres pretendents d'Antònia* llevaban acompañamiento musical. Según dicen J. M. de Sagarra (1924a: 5) y F. Curet (1967: 474), los dos pasajes de *Les noies enamorades* en verso del primer acto “havien de ser musicats pel compositor Enric Morera, però finalment l'obra s'estrena sense música (arran de «certes divergències, van topar aquells dos caràcters tan rebecs, el músic i l'autor de la lletra»” (Curet 1967: 474). P. Bertrana ya indica que sigue el esquema de una zarzuela:

Hi ha algun diàleg amorós en vers, alguna aparició sobtada de comparses –el cor–, alguna mutació escènica i alguna desfilada de parelles que l'autor no s'ha pres la molèstia de retocar i que descobreixen el primitiu destí d'aquesta obra. (Bertrana 1924: 516-517).

El espacio de representación tanto de diálogos como de sainetes es el de ámbitos urbanos y prioritariamente abiertos. En el caso de los diálogos, el escenario aglutinante es el parque, que aparece como *locus amoenus*, recinto idílico dentro de la ciudad, allí donde el urbanita está en contacto con la naturaleza, tal y como se puede observar en la acotación de *Matí de festa*: “una filera d'arbres a cada costat. Sota els arbres, plens d'ufana, bancs pintats de verd, de respatller curvat” (Artís i Balaguer 1910: 3). Este espacio, positivo y propicio para el encuentro, es reconocible para los espectadores y aun más para el lector del texto dramático ya que el comediógrafo villafranquino los sitúa en una ubicación concreta, como es el caso de *Com es fan els calendaris*, “al passeig de Gràcia, entre el ‘Cinc d'Oros’ y els Jardinets” (Artís i Balaguer 1921-1922?: [2])

Los otros tres escenarios urbanos, donde se desarrolla la mencionada trilogía de la Barcelona popular, la de los sainetes son: la plaza, el patio de vecinos y una tienda, que si bien no es un espacio abierto, cabe apreciarlo como público y de encuentro. Los tres son así mismo reconocibles para el espectador-lector, ya que están situados geográficamente en la Ciudad Condal. *Tan se val!* se desarrolla en un patio vecinal,

siendo en su nueva versión, titulada *El nostre pa de cada dia*, donde se dan mayor datos sobre el espacio:

Un recó. Sòrdid i humit, entre placeta i pati, al qual s'entra per una volta que hi ha al fons, que dona a un carrer, i damunt la qual s'alcen quatre picos d'una casa. A la dreta i a l'esquerra, altres dues façanes que, com la del fons, es perden marc amunt de l'escenari, sense deixar veure ni un tall de cel (Artís i Balaguer 1938e: 1).

Por su parte, en *Els tres pretendents d'Antònia* el espacio escénico del primer y del tercer acto y de acuerdo con la matización anterior se sitúa en el

Interior d'una sastreria, a la plaça de Santa Maria del Mar. Al fons hi ha les dues portes d'entrada a l'establiment. Entre elles, un petit clos rectangular, fet amb cortines, que és l'emprovador i que cau darrera un aparador. A primer terme de la dreta hi ha una portera, amb una cortina, d'on se suposa que arrenca una escala que condueix al primer pis. [...]

Cobreixen les parets, de dalt abaix, prestatgeries atapeïdes de gènere, confeccionat o en peça, empaquetat o dintre de capsos.

Al peu de l'emprovador, de cara al públic, hi ha dos maniquins de tamnay natural, diferents d'expressió; el de la dreta va habillat amb un trajo de vellut; el de l'esquerra de mariner, blanc.

Per damunt de les obertures del carrer s'hi veuen els extrems de peces de roba i faixes, així com alguna peça confeccionada, penjats en la banda del carrer.

Instal·lació de llum de gas, amb «camiseta»: alguns becs laterals i una aranya al centre (Artís i Balaguer 1931: I, 1-2).

El segundo acto se situará en:

Una gran sala en el primer pis de la mateixa casa on ha passat l'acte anterior. [...]

Entre les dues obertures del fons hi ha una calaixera amb una imatge al damunt. Al davant de la calaixera, una taula provisional, amb estoballes blanques, damunt la qual hi ha una safata gran plena de dolços i paste seques i voltada d'ampolles de vins i licors, amb vasos i copes.

Al primer terme de la dreta, un piano. Al seu damunt, penjat a la paret, un quadre a l'oli, del XVIIè. Amb una verge amb el nen. On sigui, encara que sembli col·locat fora de lloc per tal de guanyar espai, un joc de sofà i butaques.

L'ambient, pel que fa a mobiliari, estructura de portes, cortinatges i pintures de les parets, es netament isabelí.

Som a la tarda del pas de la processió de Corpus de Santa Maria del Mar, quinze dies després del fets de l'acte anterior. (Artís i Balaguer 1931: II, 1-2).

Además, en *Les noies enamorades* aparecen dos plazas de Barcelona, una la que parece en el primer acto y en el segundo cuadro del segundo acto, “una placeta perdida entre els carrers de la Barcelona vella” (Artís i Balaguer 1924: 13); mientras que de la otra, en el primer cuadro del segundo acto, se dan unas coordenadas más

precisas sobre su ubicación:

Una altra plaça, que podria molt be ésser la de Sant Agustí Vell, que és la més propera al lloc on suposem que passen els fets principals de la comèdia. Vista des del Portal Nou, ofereix una magnífica perspectiva, amb uns porxos a l'esquerra, una font de ferro al mig i un abeurador pels animals entre els carrers de Tantarantana i Carders. (Artís i Balaguer 1924: 73).

Volviendo sobre las palabras de P. Bertrana (1924: 517) acerca de *Les noies enamorades*, una de las primeras diferencias entre el sainete clásico y este nuevo sainete que se va acercando a la *comedia ciudadana* será la de la presencia de la modernidad en la escena, como es el caso los “fanals de gas, convertits en elèctric” (Artís i Balaguer 1924: 13), o que suene un piano tocando una canción de jazz (Artís i Balaguer 1924: 15); también la referencia al novedoso “fox-trot” para celebrar la tradicional noche de San Juan (Artís i Balaguer 1924: 87). Con todo, esta obra transcurre durante una de las fiestas populares que se celebran en esa noche. Por lo tanto los personajes que aparecen son tipos de barrio, como los trabajadores de la carpintería, los vecinos, los vendedores ambulantes, los policías...

Los asuntos que allí aparecen son idénticos a los de las otras obras hasta ahora comentadas, como el tema del amor y el del matrimonio. Por lógica, no reaparece el matrimonio de conveniencia en un medio popular pero sí la conquista de la pareja mediante las artes amatorias, impositiva una y más conciliadora la otra. En la primera, representada por Barbaret, que se cree con derechos sobre una mujer, Roseta, por el simple hecho de pagar las consumiciones en la “societat”, es del todo sexista:

Barbaret: M'hi he quadrat així: --Miri, senyora Antònia: si jo, per excés de prudència, no he demanat encara relacions a la seva filla, he demostrat, en canvi, l'estimació que li tinc, acompanyant-la a la societat i pagant les consumicions, que, quan es paguen, per alguna cosa es paguen. (Artís i Balaguer 1924: 26).

Barbaret: M'hi he quadrat així; Miri senyora Antònia, si jo, per excés de prudencia no he demanat encara relacions a la seva filla, he demostrat, en canvi l'estimació que li tinc, acompanyant-la a la societat, i pagant les consumicions, que, quan es paguen, per alguna cosa es paguen. (Artís i Balaguer s.a.: I, 20).

En la segunda viene representada por Sebastià, un nuevo Don Juan de barrio (S. 1924: 5), quien con bonitas palabras conquista a las mujeres, zalamerías que Barbaret descalifica como “cuatro frases de literatura barata” (Artís i Balaguer 1924: 26), mientras que en la primera versión aparece: “amb quatre paraules estudiades”

(Artís i Balaguer s.a.: I, 21).

Esta referencia a Don Juan, en la composición de un personaje, no es nueva en la dramaturgia de Avel·lí Artís i Balaguer que ya había utilizado la figura del paradigmático personaje de Zorrilla para Martí de *Quan l'amor ha encès la flama*, tipología que retomará en obras posteriores. En ese caso se vale de su presencia para provocar celos en Mercè; en el caso de Sebastià, lo desarrolla más y hace de esta actitud el eje central del argumento, siendo castigado no por los personajes masculinos, sino por los femeninos.

Sebastià recibe las críticas de todos los hombres por su forma de actuar con las mujeres, por sus piropos y su galantería, como es el caso de Cisquet, quien está furioso con él por su coqueteo con Mercè (Artís i Balaguer 1924: 23-24; Artís i Balaguer s.a.: I, 17), incluso intentando pegarle por todo esto (Artís i Balaguer 1924: 28). Se está de acuerdo con D. Coromines cuando apunta a que uno de los aciertos es la gracia y el tono irónico con el que los personajes conversan (especialmente los pasajes donde Sebastià flirtea con las chicas), “jugant amb la llargada de les rèpliques i saltant-se amb habilitat la frontera entre el sentit figurat i literal dels mots” (Coromines 2014: 47):

Merceneta: Bé, doncs, què és el que vol?

Sebastià: El que jo voldria és anar a l'altra banda de món acompanyat de la mirada seva.

Merceneta: Si tan lluny anés, potser la vista no m'hi arribaria.

Sebastià: El tracte fóra que vingúes al meu costat.

Merceneta: No demana pas gaire!

Sebastià: El cel dintre uns ulls, uns ulls de cel contemplant-me i una dona bonica al costat, li sembla molta cosa?

Merceneta: I fariem el viatge a peu? (Artís i Balaguer 1924: 37).

Otro es el juego lingüístico, que también destaca D. Coromines, basándose en la gracejo de los diálogos con el encadenamiento de metáforas aparentemente improvisadas, como cuando “La Teresa convida el Sebastià a casa seva, i quan ell, impacient, li pregunta què passarà aleshores, ella li respon «Res més» i el diu” (Coromines 2014: 47):

Sebastià: Res més. És clar. Ja n'hi ha prou... Sí, sí... I no em miri així, perquè potser no em podria aguantar i ara mateix li donaria paga i senyal.

Teresa (*esclatant a riure*): Déu ens en guardi... No cal pas. Vostè rai, que té crèdit... Ara, deixi'm, no fos cas que ens veiessin i esguerréssim el pla (Artís i Balaguer 1924: 80).

Toda esta tensión, Avel·lí Artís i Balaguer la rompe, como golpe humorístico, con una escena de venta de frutos secos (Artís i Balaguer 1924: 25, 35, 45-48). Mientras, los personajes femeninos en sus conversaciones no solo hablan de Sebastià, sino de las relaciones con los otros personajes, como es el caso de Carmeta y Garlopa, ya que éste no se decide a dar el paso.

Sebastià hace gala de su *don* (conversación con el Taverner) como se puede comprobar en el diálogo que tiene con Mercè. El tono que ésta utiliza es recriminatorio mientras que Sebastià se vale de su zalamería con ella. Toda la conversación es en verso, uso curioso dentro de su dramaturgia de Avel·lí Artís i Balaguer. Mercè le critica que intente coquetear con todas las mujeres de la vecindad y Sebastià responde que quizás sea así pero que siempre habrá una que destaque sobre las demás. En una conversación posterior entre estos dos personajes, mediante una canción popular, elemento que se retoma nuevamente del diálogo *Matí de festa*, se da una lección sobre el amor explicando cómo se debe conquistar a una mujer (Artís i Balaguer 1924: 38-39; 43-44). Esta canción no aparece en *A burles d'amor, càstig sever o la nit de Sant Joan*, por tanto debió de añadirla posteriormente cuando dio forma definitiva a la obra en *Les noies enamorades*.

Algunos de los personajes masculinos, como es el caso del Taverner, intentan usar el *don* de Sebastià para su beneficio, pidiéndole que hable con Mercè, ya que él se siente incapaz de hablar a una mujer.

El ocaso de Sebastià como donjuán se inicia en el momento en que las mujeres se enteran, a través de la madre de su futura mujer, de que es viudo y que se va a casar el día de San Juan (Artís i Balaguer 1924: 53-55). Al primero no le valen palabras galantes ni zalamera (Artís i Balaguer 1924: 60-61). Posteriormente recibirá la venganza de las mujeres que le pondrán en ridículo delante de su prometida. Con la excusa de que es el día de San Juan, Sebastià sube a casa de Teresa, ya que ésta se había insinuado, para mantener un encuentro de carácter sexual (Artís i Balaguer 1924: 77-80; Artís i Balaguer s.a.: II, 4-6). En un momento de la noche, Miquel,

marido de Teresa, los pillara *in fraganti* (Artís i Balaguer 1924: 95-96; Artís i Balaguer s.a.: II, 23-26).

Según D. Coromines, el modo de resolver la situación no debió de agradar a J. M. de Sagarra:

el càstig amb què les noies i els veïns es vengen de Sebastià (que consisteix a deixar-lo tancat al balcó de la plaça per escarnir-lo davant de tothom fent-lo esquellots) entronca amb la tradició del teatre popular i clou l'obra amb una escena de caràcter obertament sainetesc que l'allunya dels límits estrictes del gènere de l'alta comèdia moderna (Coromines 2014: 47).

Las diferencias que existen entre *Tant se val!* y *El nostre pa de cada dia* responde a la organización del texto. En la versión revisada se elimina la división en actos y la última escena varía de forma sustancial, realizando una combinación entre los dos finales que ideó para la primera versión y dando un nuevo sentido al final del segundo título. También se encuentran diferencias léxicas y sintácticas, como se reflejará a continuación durante el análisis.

La obra gira principalmente en torno a Cisco y a su familia, mientras alrededor van apareciendo los personajes y los diferentes asuntos que se dan en la pieza. Los temas principales son la enfermedad de la esposa de Cisco y el asunto de la deshonor de la hija de este. A pesar del marcado carácter íntimo que tiene lo uno y lo otro, y de una comprensible ubicación en interiores domésticos, todos los detalles argumentales notificados a continuación tienen lugar en el espacio público comunitario por excelencia, el patio vecinal.

Es allí donde Cisco se convierte en el defensor de las injusticias que sufren los diferentes vecinos por las malas condiciones del edificio. Este tema no es ajeno en la producción teatral de Avel·lí Artís i Balaguer, como se verá posteriormente en el *Diàleg*. Las malas condiciones del edificio son una de las causas de la enfermedad de su esposa: “de respirar l'aire infecte d'aquestes coves que paguem com si fossin palaus” (Artís i Balaguer 1930: I, 6). Además, en *El nostre pa de cada dia* el término “coves” es sustituido por “cofornes”, solución no recogida en los diccionarios consultados, posible coloquialismo de matiz despectivo. Por su parte, Cisco quiere llevarse a su mujer, denominada “mestressa”, alejarla de aquel entorno para que

respire “uns altres aires” (Artís i Balaguer 1930: I, 7).

Esa defensa del vecindario se produce en diferentes ocasiones, lo que le lleva a su enfrentamiento con Jep, propietario del inmueble, como se puede comprobar en la siguiente conversación²¹⁰:

Cisco: No teniu consciència ni sabeu de quin color va vestida.

Jep: Vos en teniu per mi. Si. Molta! Allí dins se us mort [mor] la dona i us esteu aquí escoltant les converses que no us importen. [Si]

Cisco: Perquè tinc bons sentiments i no puc veure sofrir ningú. Surto de casa perquè el dolor me'n treu, i aquí, per la vostra mala ànima, també em toca patir, veient com la misèria no us esponja el cor. [Perquè els meus sentiments no em permeten veure sofrir ningú. Si surto de casa és perquè el dolor me'n treu, i aquí, per la vostra mala ànima, també em toca patir de veure com la misèria no us esponja el cor.]

Jep: Si.

Cisco: Cal tenir-lo molt eixut per escoltar amb indiferència les penes. [Cal tenir-lo molt eixut per escoltar les penes com qui sent ploure]

Jep: Tothom té les seves. Cada casa és un món. I a qui en té de pròpies, no li vaga d'atendre les dels altres.

Cisco: Vos, penes? La de no poder escanyar més el pròxim [pròxim]. Miserable!

Jep: Cal·leu, cal·leu, pobre!

Cisco: Més ric que vós!

Jep: Si. En la vostra vida no us heu vist un duro.

Cisco: Perquè vos no me l'heu deixat surar. [Perquè vós no me l'heu deixat surar] (Artís i Balaguer 1930: I, 9-10; Artís i Balaguer 1938: 9).

Entre las quejas que se le dirigen al propietario del inmueble figuran las de quienes no pueden pagar el alquiler o las de aquellos en cuyas casas no hay agua corriente (Artís i Balaguer 1930: II, 22), mientras los depósitos “són plens de porqueria” (Artís i Balaguer 1930: II, 37).

También relacionado con el problema de impagos del alquiler, vociferado desde el patio vecinal, se encuentra el hilo argumental de Ton, quien no puede pagar el local por culpa de las facturas que tiene pendientes de cobrar:

Ton: I no per culpa meva, sino [sinó] dels altres. Vosté [Vostè] ja sap que el comerç es [és] una cadena. Si jo no cobro, no puc pagar. Miri: vull que ho vegi: quatre factures de cases força solvents: el senyor Molins, el senyor Rovira, el senyor Camps –aquell moblista dels passeig de Gràcia [Gràcia]– el senyor Fernández... (He ensenyat vaires factures que Jep no s'ha mirat) Doncs, no n'he tret ni un céntim.

Jep: Si. Ja l'entenc. Amb tot aixó vol dir-me que no em paga el lloguer, tal com

²¹⁰ En las siguientes citas, se incorporan entre corchete las variaciones que se introducen en *El nostre pa de cada dia*.

em va prometre. [Em conta tot això, que a mi no em va ni em ve, per acabar dient-me que, contra el que em va prometre, no em pagarà el lloguer]

Ton: Si senyor.

Jep: Si. Bé, doncs, que [què] hem de fer?

Ton: Esperar.

Jep: Si. Fins el dia del judici.[+veritat?]

Ton: Li he dit les raons que em priven... [+ de poder complir]

Jep: Si. Pero jo no en visc de les raons. [-les]

Ton: Ja ho sé, senyor Josep.

Jep: I no puc esperar. No puc. Jo també tinc als meus compromisos.

Ton (Més confidencial i havent de lluitar interiorment per a dir-ho): No pas tan greus com el meus, senyor Josep... Encara hi ha una altra cosa tant o més peremptoria que el lloguer... [Encara tinc una altra obligació tant o més peremptòria que el lloguer...] (Costant-li molt d'acabar la frase) i si vostè no m'ajuda, no veig la manera de salvar-ho. [i si vostè no m'ajuda, no veig la manera de sorut-me'n]

Jep: Jo? Per qué l'haig de ajudar jo?

Ton: Miri el paperet que ahir van deixar-me els de la Contribució: si avui no pago, m'embarguen. (Un silenci angoixós, esperant inutilment que Jep contes-ti) I si m'embarguen, em tiro des del balcó al carrer! (Artís i Balaguer 1930: I, 16-18; Artís i Balaguer 1938: 14-15).

Ton comenta que està passant doble vergüenza por esta situación: una primera por sus antiguos compañeros de trabajo que le llaman “burgés” (Artís i Balaguer 1930: I, 18), y una segunda por su familia pues no entienden sus nuevas ilusiones, pensando que a esposa y suegra solo les interesa “la setmanada que els duia cada dis-sabte” (Artís i Balaguer 1930: I, 19). Por ello propone a Jep que le deje dinero para acabar un trabajo, mientras que con lo que gane le pagará el préstamo y el alquiler, propuesta al fin infructuosa: “Amb trescentes pessetes jo faria e fet... Podria pagar la contribució i comprar una mica de material que em falta per acabar una remesa de llibres que cobraré així que els tingui enquadrats” (Artís i Balaguer 1930: I, 20). En las siguientes palabras de Ton sobre su trabajo se puede recordar la figura de Avel·lí Artís i Balaguer y su esmerado trabajo como impresor-editor:

Soc molt especial, senyor Josep. Quan soc de cap a la feina, ho faig amb un gran amor i no em recorde del que després en cobraré. Penso només que treballa per mi, amb una il·lució que no té preu i amb una emoció que em distreu de totes les misèries. No tinc cap més desig que el d'arribar a la perfecció perquè el client s'embado qui quan li presenti aquella joia de llibre que ha sortit de les meves mans (Artís i Balaguer 1930: I, 21).

[Sóc molt especial, senyor Josep. Quan sóc de cap a la feina, m'hi poso amb un gran amor i no em recorde del que me'n pagaran. Penso només que treballa per mi, amb una il·lució que no té preu i amb un goig que em fa oblidar totes les misèries. No tinc altre desig que el d'arribar a la per-

fecció per embadocar el client davant la joia de llibre que ha sortit de les meves mans] (Artís i Balaguer 1938: 21).

Con la llegada de la orden de desalojo del negocio de Ton, se produce una escena curiosa dentro de la dramaturgia del autor. Aparte de las voces y de las expresiones castellanas que pueden aparecer sueltas en las distintas páginas de sus piezas, aquí se desarrolla un completo diálogo bilingüe entre Ton y un municipal, reminiscencia del *sainete* ochocentista:

Urba II: No esté tan nervioso, hombre. Déjelos que escriban. Mientras ellos escriben, nosotros fumaremos un pitillo (N'hi oferex un)

Ton: Ni en gasto.

Urba II: Como pueden ustedes trabajar en ese cuchitril? Ya me asfixiaba.

Ton: I gràcies de trobar-lo

Urba II: Parece que está usted asustado.

Ton: Una mica.

Urba II: No me extraña. A mi no me va nada, y no sabe usted lo que me joroban estas diligencias.

Ton: Ho comprenc.

Urba II: Media paga daría por no asistir a ellas. Es muy sensible que después de hacer de tripas corazón y trabajar como un perro, venga un sinvergüenza de acreedor y se te lleve los sudores.

Ton: Ja té rao.

Urba II: Que si la tengo? Más que el pueblo después de seis años i medio de dictadura. I la verdad, por guardia que uno sea, tiene su corazoncito, como dicen en las novelas. Esa faena es la que más me pesa de todas las que nos incumben. Ya quisiera yo poner el señor Riber en mi lugar y veríamos si estaba tan rollizo.

Ton: I que li sembla? Tene consciència, aquets senyors? S'ho endurán?

Urba II: No hombre! Qué van a llevarse? Le nombrarán a usted depositario, hasta que el acreedor disponga.

Ton: Si sabia com em va el cor!

Urba II: I... dígame, si no es indiscreción: ¿es mucho lo que reclaman?

Ton: Duescentes vint-i-tres pesssssetes.

Urba II: Hombre de Dios! ¿Y por esa miseria se vé usted en una vergüenza?

Ton: Si senyor.

Urba II: Y entre sus relaciones no ha habido un alma bendita que le haya facilitado ese dinero?

Ton: No senyor. I no es perquè no me'n deguin molt més. Però als que han de pagar no els interessa que jo, per una miseria, com vostè diu, em veji a la vergonya, a la ruina, a no poder donar pa als meus fills.

Urba II: Pero se pide, se suplica...

Ton: Ho he fet tot. L'un paga el 15, l'altre paga el 30 i l'altre no paga mai, com jo mateix.

Urba II: pero en caso desesperado...

Ton: Ja pot desesperar-se tant com vulgui: el que té dia de pagament el 15, no vol veure cap rebut des del 16 al 14.

Urba II: Y en un banco no le hubiesen adelantado?...

Ton: Els bancs? Els pobres com jo només podem arribar als banc dels passeigs...

Urba II: Y al de los acusados, lo sé. Mire usted, señor: me hace el efecto que es usted un buen hombre y, si no ha de tomarlo a mal, voy a sacarlo del aprieto.

Ton: Que diu?

Urba II: Yo soy tan pobre como usted, pero ya le he dicho que no sirvo para asistir indiferente a esas escenas... No diga usted nada a estos señores que tiene en casa, y yo le prestaré esos cuarenta y cinco duros.

Ton: De debó?

Urba II: No se lo diria, si habia de engañarle.

Ton: Pero...

Urba II: Aquí los tiene usted (I els treu de la cartera)

Ton: es gran aixó! El que no ha volgut fer les persones que em coneixen m'ho fa un guardia desconegut!

Urba II: Claro está que usted no va molestarse porque le pida una pequeña garantía...

Ton: Figuri's! Totes les que vulgui!

Urba II: Ya le he ducho que yo soy tan pobre como usted y le confío mis ahorros.

Ton: Que vol que li firmi?

Urba II: Nada de firmas, hombre. Entre caballeros, una palabra vale por todas las firmas.

Ton: Doncs, disposi.

Urba II: No dice que tiene facturas pendientes de cobro?

Ton: Si senyor.

Urba II: Pues me da usted una, o las que sean, por valor de... ¿que le parece a usted? ¿Pongamos trescientas pesetas? (Davant el silenci de Ton, a conseqüència de l'esveradora decepció) Que puede algo, siquiera para tomar café.

Ton (Anorrat) Si senyor. El que vulgui vosté.

Urba II (Encara més protector): Le advierto que pagando enseguida a esa gente, se ahorra usted no solo la vergüenza, sino un porrazo de pesettes de gastos de juzgado y de procurador y de abogado.

Ton (Sense esma): Si senyor si... Vaig a buscar les factures.

Urba II: No hombre no. Primero pague.

Ton: Doncs vaig a pagar.

Urba II: Esi es, luego, cuando sea, vendré a recoger esas facturillas... Para que ellos no crean que...

Ton: Si senyor, si...Quan vosté vulgui (Artís i Balaguer 1930: III, 21-25).

Como ya se ha mencionado, la obra gira alrededor de Cisco y la enfermedad de su mujer y de la relación con su hija, nivel argumental que también es traído al mencionado patio vecinal. En realidad el asunto no aparece hasta el último tercio del primer acto con la presencia en escena de la hermana de Cisco, Tiana, hermanos que son “com l'oli i l'aigua” (Artís i Balaguer 1930: 31), al conocer el estado de salud de su cuñada. También se presenta la hija que no quiere reconocer Cisco por un problema de honor.

Esta visita provoca en Cisco un choque de sentimientos, acusando a su hermana de que con la visita ocasiona un “infundi perquè sabies que contant-me'l em torturaries la consciencia. No hi has planyut res: ni la vergonya, ni la dignitat. Com si encara no hi pesessin preus coses damunt la meva consciència!.” (Artís i Balaguer 1930: I 34). Como ya se ha mencionado, Cisco no quiere reconocer que tiene una hija recogida por Tiana, con lo cual su mujer parecía estar de acuerdo: “La Teresa va estar d'acord amb el que vaig fer, com hi ha estat sempre! Durant trenta cinq anys de matrimoni hem tingut un mateix pensament, un mateix voler, en les hores bones i en les dolentes...” (Artís i Balaguer 1930: I, 35). Pero en estos momentos de agonía, Teresa quiere volverse a encontrar con su hija (Artís i Balaguer 1930: I, 36). Tiana presenta a su cuñada como una esposa sumisa, que nunca ha querido contradecir al marido, frente a Cisco que, como pareja, la hacia su igual.

El encuentro entre padre e hija es frío. Se produce en una escena sin diálogo, solo la acotación transmite la tristeza del estado de Tereseta, la hija, quien siente la necesidad de abrazarle aunque ni siquiera se acerque (Artís i Balaguer 1930: I, 39). En cambio la reconciliación de padre e hija se llevará a acabo a través de la intercesión de diversos personajes como son Tòfol o Tiana. En un diálogo entre los hermanos aparecen las tiranteces que existen entre ellos, pero al final aflora un sentimiento de reconciliación con su hija para beneficiar la recuperación de su esposa: “No sé si sabre fer-ho, Ho provaré per ella, per la Teresa. Tu et quedes aquí. No necessito testimonis de la meva humiliació, per forçada que sigui” (Artís i Balaguer 1930: II, 11).

En una conversación de Tòfol y Tereseta, esta última se queja del trato de su padre:

Vosté no sap com m'ha rebut i amb quina fredor ha dit, que em perdonava, només per enganyar la mare! [...] Reconec que el meu mancament va esser molt gros, però tant de bó m'hagués mort, si ni en aquest moment, amb la mare en l'agonia, no havia d'esser perdonada! Mare! Tu sap que ploro perquè tu te'ns vas, però no sap que també ploro perquè jo em-queda (Artís i Balaguer 1930: III, 3-4).

También expresa que quiere su perdón, narrando los gestos de su primer encuentro:

I ell només ha fet comèdia de passar-me un braç pel coll... i besar-me els ca-

bells...Si-se'n pot dir besar... de posar els llavis a tres dits de la pell... I amb quina fredor!... Sense mirar-me... Sense una paraula de consol... mare! Tu si que m'has perdonat... No ha calgut pas que parlessis... M'has perdonat el pecat d'haver estat massa... Perquè aquest pecat també és el teu, fet i fet.. També has estimat massa... i si no han abusat del teu cos... ha abusat del teu cor... (Artís i Balaguer 1930: III, 4-5).

Concluye insinuando que su padre no le habla porque la ha dejado su prometido. El abandono de la pareja se siente como una deshonra por parte de Cisco. El personaje doblemente perjudicado es la hija, rechazada por su pareja y por su padre. El tratamiento de este motivo argumental es diferente al que se da en *La sagrada familia*; aquí es empleado para plantear otro tema, el de los matrimonios que implican una diferencia de edad. En esa línea se da el diálogo de Tòfol y Cisco, quienes en primer lugar hablan de como es la nueva relación entre madre e hija:

Cisco: Em sento tot un altre. Acaba d'encomanar-se'm el gran amor que ella té per la noia

Tòfol: I dubtaves si estava vé de dir-ho?

Cisco: I, en mig de la pena, estic content d'una cosa: que ella ho ha comprés, m'ha mirat llargament, amb una mirada que no oblidaré mai de la vida, i ha somrigut. Però no amb aquell somriure que tant li conc, sino amb un altre, tot diferent, saps? Més llarg, més profund, més d'ulls a ulls... Tinc dret a creure que ha volgut dir: «Has patit prou, Cisco. Et perdono tots els errors» Però, realment, ho eren errors? (Artís i Balaguer 1930: III, 26-27).

Después Cisco expresa que ha decido perdonar a su hija, gracias a su mujer y a las palabras del amigo. La presencia de la hija ha ayudado a mejorar la enfermedad de la esposa.

De la última escena de la obra se puede decir que Avel·lí Artís i Balaguer ideó dos finales para *Tant se val!* y un tercero para *El nostre pa de cada dia*. A estos finales les precede un monólogo de Cisco donde expresa su alegría porque se ha reconciliado no solo con su hija sino también con su mujer:

Veurás com també reviurà la de casa. Avui li hem donat dues injeccions definitivament vitals. Una, la noia, i l'altra, un servidor. Per que la noia ha tornat, saps? [...] Si, noi: he claudicat. D'una pila de coses. I vols que et sigui franc? Tant com he anat claudicant se m'ha descarregat la consciència i ara em sento descansat i tranquil com mai de la vida. Si gosés, engegaria un cant triomfal. Em trob alliberat com si m'haguessin obert la portella de la gàbia de quimeres on ja mateix m'havia tancat. Per això no m'avergonyeix de les meves claudicacions. Ho he fet per salvar la de la casa, m'entens? Ara tornarà al metge. I s'adobarà, perquè hi ha morts que no són justes, i la d'ella és una d'aquestes... Si sempre ha estat més bona que el pá, pobreta! (Artís i Balaguer 1930: III, 47-48).

Tras este discurso, aparecen las dos versiones del final. Según se atienda a uno u otro final la obra cobra diferentes sentidos. La primera propuesta de final aparece tachada en el documento mecanografiado y se corresponde con la última acotación donde se narra la salida de una vecina y Tiana, llorando por la muerte de Teresa, mientras que Cisco no se entera de nada, convirtiéndole en un loco:

En el punt que ha dit "I s'adobarà" sense que ni ell ni l'Eloi ho vegin, surten la Ramona i la Tiana, ploroses, sostenint la Tereseta, posant-li un mocador a la boca per evitar que el seu pare senti els seus sanglots. Neboda i tia porten mocador negre al cap. Tòfol, en veure-les, interroga amb la mirada i la resposta de Ramona es que la malalta ha traspasat. La notícia va de l'un a l'altre i Maria i la Veina II s'uneixen al grup de les altres dones.

Aquesta escena mimica, que com s'ha dit, esdevé darrera el Cisco i l'Eloi, mentre el primer segueix el seu monòleg, ha de tenir la força silenciosa i tràgica del moment.

Jan i Tòfol van també i aconsolen les ploraneres, i Jep, emocionat, es treu la gorra, sense, però, moure's del lloc, els ulls clavats amunt el Cisco, l'actitud del qual no concep. (Artís i Balaguer 1930: III, 48-49).

Pero con la modificación posterior que realiza el comediógrafo se da un giro importante y se corrige el sentido último de la pieza:

(Toquen les dotze, De casa el Cisco, i sostenint Tereseta, que va feta un mar de llàgrimes, en surten Ramona i Tiana. Eloi, sorprès, les mira. Cisco recull [primer puto sorpren] aquesta mirada i es torna de cara a les dones. En veure-les vacil·la, tràgicamen, Tereseta, amb un gran crit, es desprèn del grup que preté retenir-la)

Tereseta: Pare!

(Cisco li obre els braços i l'acull, tot tremolós)

Morta!

Cisco: Filla meva!

(Jep, entendit, es lleva la gorra. Tiana i Ramona ploren. Tòfol, a la porta de casa el Cisco, s'aixuga una llàgrima) (Artís i Balaguer 1930: III, 50).

En *El nostre pa de cada dia* el autor realiza una combinación de los dos finales previos, añadido al monólogo de Cisco que viene de la primera versión:

(En el punt que ha dit "I s'adobarà" sense que ni ell ni l'Eloi ho vegin, surten la Ramona i la Tiana, ploroses, sostenint la Tereseta, posant-li un mocador a la boca per evitar que el seu pare senti els seus sanglots. Neboda i tia porten mocador negre al cap. Tòfol, en veure-les, interroga amb la mirada i la resposta de Ramona es que la malalta ha traspasat. La notícia va de l'un a l'altre i Maria i la Veina II s'uneixen al grup de les altres dones.

Aquesta escena mimica, que com s'ha dit, es produeix darrera el Cisco i l'Eloi, mentre el primer segueix el seu monòleg, ha de tenir la força silenciosa i tràgica del moment.

Jan i Tòfol s’acosten també a consolar les ploraneres, i Jep, emocionat, es treu la gorra, sense, però, moure’s del lloc, els ulls clavats amunt el Cisco, l’actitud del qual no concep.)
Tra-la-rà!
Total: que haurem passat la nostra malestrugança, com tota persona nada, i ens haurem desesperat inúltimment. Potser, fet i fet, tu ets el que millor ho entens. ¿Què en treien de viure amb la ràbia al cos? ¿Trasbalsarem el món amb les notres planys?
(Toquen les dotze, En sentir la primera campanada, Cisco atura en sec el seu discurs, com si el so li revifés el neguit del perill. Es tomba i veu el grup de les dones Esglaiat, crida)
Què pasa?
(Davan el silenci de les dones, fa un crit)
Morta?
(Tampoc no li respon ningú. A Tereseta)
I tu, on vas?
Tiana: A casa! Ací ja no hi ha res que la hi retengui, ni hi té res a fer...
Cisco: Vols dir, Teresa?
(Se’n va cap a la casa, aguantant-se on pot. Teresa, separant-se del grup corre a sostenir-lo. El es deixa conduir...
Enllà segueixen els sorolls del migndia) (Artís i Balaguer 1938: 105-106).

Como ocurre en *Les noies enamorades*, Avel·lí Artís i Balaguer incluye ciertas escenas cómicas para romper el ritmo trágico y que parecen más acordes con el espacio escénico elegido, recuérdese el patio vecinal. Por ejemplo la escena de Maria y Eloi, cuando ella ha ido por un cántaro de agua a la fuente y, para despertarlo, le echa un hilo de agua sobre la “pitrrera” y sale corriendo (Artís i Balaguer 1930: I, 5); o la discusión de un “úrba” y una vendedora (Artís i Balaguer 1930: I, 43-46). Por su parte, también en *Tant se val!* aparecen otros asuntos entre las escenas más serias, como puede ser el diálogo entre Eloi, su madre y Tòfol sobre su noviazgo que, por el genio de ambos, no llegó a más; o la relación de madre e hijo (Artís i Balaguer 1930: I, 25-27); o acerca de la ocupación del joven que es futbolista, “cops de peu a una pilota” (Artís i Balaguer 1930: I, 28). Así se sorprende Tòfol:

Mare: Ell bé confia que l’any que vé [ve] el passaran al primer equip, qué [que] és, com si diguessim, que ja será fadri.
Tófol: I que [què] guanyará [guanyará]?
Mare: Vint duros cada setmana.
Tófol: Vols dir que no et fa combregar... amb pilotes?
Mare: Com es coneix que no llegeixes els diaris! En parlen, sempre del noi. [En parlen sempre, del noi.]
Tófol: Aixó [Això] li donará pá. [donará pa]
Mare: Bé hi compto. Un dia ó altre em rescabalaré del munt d’adobs de sabates que aquesta aprenentatge em costa. [Jo bé compto que un dia ó altre em

rescabalaré del munt d’adobs de sabates que em costa el seu aprenentatge]
Tófol: Oidà! Si aconseguies aixó [això], ja fora un passament [gairebé fóra un passament] (Artís i Balaguer 1930: I, 29, Artís i Balaguer 1938: 23).

A diferencia de *Les noies enamorades*, donde el tema del donjuán y el asunto de las relaciones extramatrimoniales son el eje central de la obra, en *Tant se val!* todo esto es un recurso más para el desarrollo del argumento, apareciendo puntualmente a lo largo del texto (Artís i Balaguer 1930: I, 40).

También se reflejan los problemas en el trabajo, especialmente el femenino, la forma de vestir y el cambio de ciertos aspectos estéticos de la mujer, aunque es solo a través de la insinuación, acabando en una narración de como entiende la madre de una de las protagonistas la modernidad y el aspecto que impone, casi como un payaso:

Rosalia; Et trobo molt canviada.
Maria: S’ha de seguir la moda!
Rosalia: Fas bé, si pots.
Maria: Els meus treballs em costa.
Rosalia: I tants!
Maria: Ja ho crec! I escandols, i algún cop. [I escàndols, i més d’una patacada]
Rosalia: Sempre será [serà] la mateixa! I aixó [això] que no ho sembles!
Maria: He fet reformes de dalt a baix.
[...] Doncs mira: vaig començar per les celles.
Rosalia: Ja ho veig.
Maria: Si les tenia com dos llimacs peluts! [...] I jo que si, un dia que vaig anar a fer-me la «permanent», vaig fer un cop de cap, i me les vaig fer deixar com dos fideus de cabell d’angel.[àngel] [...] El papa, en veure’m, va pegar-me una llisada que encara me’n sento.[...] Ja ho tenia previst, sap? Però com que per molt que pegués, les celles no m’havien de creixer [crèixer], va haver-s’hi de conformar si is plau per força. Manies, sap? Mira, perquè vegis com són: ara ell s’ha deixat el bigoti com Charlot
Rosalia: Si?
Maria: Jo li dic «l’home mosca», Está més ridicol, pobre home!
Rosalia: I encara es barallen amb ta mare.
Maria: No; d’ençà que ella, per dormir, es possa [gasta] pijama [...] Es feu que les raons venien de que ll sortís de nits. I creu que fa una fila! [...] Ui, que et creus! S’ha tenyit de ros el cabell i es possa coloret fins que sembla una pepa de ral [...] El que sents. Diries que s’ha tornat lirona. I no fos jo, que moltes vegades, abns que surti de casa, li passo la tovallola per cara, la gent l’apedregaria [...] Li ha entrat la febre de la bellesa, noia. Jo la faig empipar dient-li «Miri, mama, que aixó no está bé, a la seva edat. Vosté ja es massa vella amb V de Valencia, perquè vulgui esser-ho amb B de Barcelona» (Artís i Balaguer 1930: II, 17-20; Artís i Balaguer 1938: 46-48).

Y por último se destaca una crítica social a la supuesta práctica de algunos comerciantes de alterar la leche para conseguir mayores beneficios, reduciendo la calidad de la leche al añadirle agua. No obstante, para Cisco la mala calidad de la leche que ofrece Jan no es porque añada agua o les falte comida a las cabras, sino por el lugar donde viven, calificado de “cofurna”, término despectivo apreciado páginas atrás (Artís i Balaguer 1930: II, 25). Jan justifica esta práctica por los gastos que tiene que pagar ya que, de lo contrario, no ganaría nada:

Jan: ¿Que us creieu que s’hi pot llaurar gaire, de dret, amb tantes càrregues com ens dobleguen? Llaurant dret només fariem per les contribucions i els impostos. Només menjarien els que manen. No é si m’enteneu.

Cisco: Prou!

Jan: Sempre són amatents a taxar els preus a que hem de vendre les coses, però no tingueu por que ho siguin mai a taxar les obligacions que ens imposen.

Cisco: Amb aixó teniu raó; però cal posar per damunt de tot, la salut del poble.

Ja; Ara si que em feu gràcia! I que no soc poble, jo? Que no tinc de mirar per la meua, de salut? ¿Que us creieu que en tindria gaire si em conformava amb el que em donaria el negoci sense fer una mica de trampa?

Cisco: Però la tranquil·litat d’esperit!...

Ja: Aixó són falòrnies i pa sucats amb oli! La tranquil·litat del cos, és la que hem de cuidar! La caritat ben entesa comença per un mateix! Vos viviu als llims, Cisco, i no ens entendriem, perquè jo soc del que viuen a la terra, vos, amb la vostra consciència i la vostra horadesa, sempre sereu un pobre.

Cisco: I ben content d’esser-ho.

Jan: I tindreu molt tranquil l’esperit, però el cos plé de ràbia. En canvi... si començava a senyalar exemples...

Cisco: Digueu, digueu.

Jan: Només us en retreuré un: el d’en Jep.

Cisco: Valent exemple!

Jan: Ja ho crec! Té una filla, com vos. Tal com va passar amb la vostra, la pobra noia va tenir la desgràcia que l’enganyessin...

Cisco: Acabeu, acabeu...

Jan: I mentres, vos, obeint la veu de la consciència, vau treure la noia de casa i ni vau voler conèixer tant sols el seu xicot...

Cisco: Ell, el Jep, va fer el sord, va cloure els ulls i va deixar fer.

Jan: I si era propietari d’aquesta casa, ara n’és de quatre o cinc.

Cisco: I qui es va comportar millor?

Jan: Segons com es miri. Com que, de fet, amb la vostra actitud no adobaven res del que s’havia espatllat, valia més haver sospesat el pró i el contra.

Cisco: No teniu escrúpols. El metge d’aquella noia té raó. Ho veig pel clar.

Jan: esteu nerviós i me’n faig carregat. Ja veureu com el temps en donarà la raó. Vindrà el dia que, portant-vos com un bon pare que sou, perdonareu la vostra filla i reconeixereu l’error quan ja no podreu posar cap pedaç a tot el que van espatllar els vostres escrúpols (Cisco acota, avergonyit el cap) Us adverteixo que no seré pas jo qui us tiri en cara res de que feu. Només us retrec que us vareu equivocar. I no us amoïneu, creieu-me, Tranquil·litat i bons aliments. Deixeu-vos de consciències i d’històries i procureu que aquí (A l’hermillà) no hi faltin cinc duros. El demés són trons. (Artís i Balaguer 1930: II, 31-33; Artís

i Balaguer 1938: 56-58).

Els *tres pretendents d’Antònia* està escrita en su totalidad en verso, excepción dentro de la producción teatral de Avel·lí Artís i Balaguer junto a los escasos versos de aire popular que aparecen en otras páginas suyas. Lo que argumentalmente y en tono de farsa se reduce a las estratagemas de un protagonista que busca su propia pareja organizando el matrimonio de la futura cuñada, acontece fundamentalmente en una tienda como espacio público, con un solo desplazamiento a una vivienda particular.

Desde el primer acto se incorporan los tres pretendientes de Antònia: Fontanet, Ramonell y Nicolau, reunidos por Josep Maria. Este se convierte en *guía* para que Antònia encuentre el amor, figura que aparece en otras obras como es el caso de *Quan l’amor ha encès la flama*. En la obra ahora tratada la función de la figura-guía irrumpe por el interés de Josep Maria para, casando a Antònia, poder hacerlo él con su hermana pequeña, Carme. Como en otras obras, por ejemplo en *La sagrada família*, reaparece la situación de que la más joven de las hermanas no se puede casar sin que la mayor no lo haga antes:

Josep: Ja no ets cap criatura de bloquers
perque a la seva llei siguis sotmesa
i caldrà que et rebel·lis!

Carme: I si ho fes,
què en treuria de viure en guerra encesa?
Els pares, en morir, van disposar
que mentres la gran no sigui casada,
al seu govern m’he de supeditar.

Josep: Doncs casem-nos jo i tu, d’una vegada!

Carme: Primer que ella? No diguis disbarats!
I la botiga, qui la portaria?

Josep: Que la portin diables ensofrats
o bé escolanets de Santa Maria!

(Artís i Balaguer 1931: I, 30-31).

Abans... que ella... no es casi, n’hi ha d’altres
que caldria casar, per qüestió
de edat, del costum i d’altres coses
que a vostè no li importen
(Artís i Balaguer 1931: II, 40).

La relación entre Carme y un empleado no es vista con agrado por Antònia. Dicha relación se evidencia en escena desde el principio como se puede comprobar a través de este diálogo amoroso entre ambos:

Carme: No sé de què ve tanta malmarença,
que m’afaixuga sempre amb l’ai al cor
Quan vaig els altres tant fàcils al riure,
tinc por de lamentar la meva sort.
Josep: No sé com pots pensar que una rialla
en els meus llavis tingui de florir,
mentre visqui reclós en l’incertesa
que un dia el teu amor sigui per mi.
Carme: Massa saps com t’estimo i quant t’estimo
i que si a tu l’amor et feia esclau,
pel que fa a mi, no hi ha ningú que et tregui
del meu cor, on t’hi guardo amb pany i clau.
Josep: Quan dius el que ara has dit, la meva angúnia
s’esfuma dins la Gràcia dels teus mots.
Ara veuràs cm torna l’alegria.
i sé riure més jo que no pas tots.

(Artís i Balaguer 1931: I, 9).

Aunque no aparezca de una manera explícita en la obra, existe una crítica a la forma de trabajo de los empleados de la tienda, como también se verá en otras obras más adelante, por ejemplo en *Isabel Cortès, Vda. de Pujol* o en *Sed Breves*. Ahora y por su carácter, Antònia no es amante de que el ambiente de trabajo sea alegre:

Antonia: N’estic retipa, i em cou
tanta broma i ximpleria,
tanta gatzara i tants crits,
tanta falta de sentits
i tanta ganduleria!
Tant grans, i com uns infants
us tindré de vigilar?

(Artís i Balaguer 1931: I, 12).

Esta actitud de Antònia provoca los continuos enfrentamientos con Josep Maria, quejándose éste del trato que reciben los empleados, tratados como esclavos:

Josep: Es creu que ens ha de frenar
com esclaus?
Antonia: Calli!
Josep: Tractar

com negres, a cop de tralla?
Antonia: Li dic que calli!
Josep: No ho vull!
Antonia: Prô, qui mana a casa meva?
Josep: La raó, quan sigui seva,
ara no ho és! L’aldarull
que aquí es feia, i les brometes,
eren per complimentar
un pagés parroquià
que ha deixat unes pessetes.
Els renys no vull consentir,
quan sua més que un bastaix
dels que hi ha al moll de Rebaix,
el més ganso que hi ha aquí!
Antonia: Prô què vol di, aquest rosari?
On ‘es vist, amb tanta fressa,
plantar cara a la mestressa?
Anarquista! Llibertari!
Des d’avui us donaré
sols mitja hora per dinar! [AÑADE A POSTERIORI: hora]
Josep: Ningú s’hi conformará!
Antonia: Doncs anireu al carrer!
(Artís i Balaguer 1931: I, 13-14).

Esa testarudez de Antònia, una de las causas por la que no encuentra marido, preocupa a uno de los asiduos a la tienda, un municipal del barrio, Sánchez, que le propone para resolver sus males que encuentre un esposo. Como ya se ha mencionado, dentro de la producción teatral de Avel·lí Artís i Balaguer, esta pieza toma el motivo que desarrolla William Shakespeare en *La fierecilla domada* como puede ser en menor medida en *Isabel Cortès, Vda. de Pujol* o el ejemplo más claro de *Seny i amo, amo i senyor*, después tratadas. Un ejemplo claro es el del siguiente diálogo entre Sánchez y Antònia:

Sanchez: Una vegada més tinc de parlar
com el cor tret d’aquí, i dut a la má.
La chermaneta es massa criatura,
i perquè lo que passa tinga cura,
existeix un remei ben definit:
que vosté trobi un home per marit.
[Vosté em dirá que naps i chiribies,
que és lo mateix que em diu cada tres dies,
però yo insistiré en l’opinió,
perquè estoy persuadit que tinc raó.

Clar està que la tarea és pesada,
perquè per una dona...
(Pensant el mot abans de dir-lo)
exaltada,
i con un poco de temperament,
el marit té que sê escoltà d'amén.
Peró dintre les meves relacions,
yo el trobaré con estas condicions.
I no em privi que faci este servici,
petita recompensa al benefici
que va fer-me el seu pare; amigasso,
com vostè sap, de don José Callasso,
i a cuya influència que fué enorme,
hoy visto este honroso uniforme.]
Antonia: Senyor Sanchez, vostè s'extralimita
cada vegada que vé de visita.
Per qué m'ha de parlar de matrimoni
i exposar-se a què l'engegui al dimoni,
i per què li ha de fer tanta quimera
si vull o bé no vull amb cap pretendent:
dels homes, em fa pô el més innocent,
i aquestes coses miro a pleret
perque cap d'ells no em fa calor ni fred.
(Artís i Balaguer 1931: I, 17-20)²¹¹.

Como refleja la siguiente acotación, estas palabras de Sánchez han hecho mella en Antònia, que declara su amor al maniquí vestido de marinero, en un momento de ensoñación (Artís i Balaguer 1931: I, 20-21). Pero, con todo, sigue siendo reticente hasta el final del tercer acto.

El primer pretendiente de Antònia que sale a escena es el señor Fontanet, como se indica en la acotación, enamorado de Antònia: “serva un secret amor pel dot d’Antonia” (Artís i Balaguer 1931: I, 36). Su relación con la familia de Antònia es antigua, el padre en su lecho de muerte le pidió que ayudase en todo lo que pudiera a sus hijas (Artís i Balaguer 1931: I, 37). A pesar de su dureza, Josep Maria se la presenta como una mujer sentimental:

Josep: Doncs passa... que va molt acaserada,
Fontanet: I ara! Què dius? I aixó? Quin disbarat!
(Desitjós de cosalar-se a sí mateix)

211 En las siguientes citas aparecen textos entre corchetes. Estos están enmarcados a lápiz en el documento mecanografiado. Cabe suponer que esos versos no se pronunciarían durante la representación. En otras ocasiones se enmarcan entre corchetes los que están tachados en el mismo documento.

Amb el seu taranná, es impossible!
Josep: Així pensava també jo, prô ai!
Senyor de Fontanet, la cosa és certa
com tres i dos fan cinc i som al maig.
Sospirar molt sovint la veig: la trobo
llegint novel·le de Luis del Val
i “intimes” que surten a “L’Esquella” [tachado: porta “La Tomasa”]
i altres versets no tan insubstancials:
ahir llegia l’“Algo” d’en Bartrina,
i una perla li queia cara avall.
Fontanet: Recristina! El cas es simptomàtic.
Josep: El cas és, si més no, com un cabàs.
Fontanet: Em deixes, vès, que no puc dir paraula.
Josep: Del seu astorament em faig cabal.
Per sort, em penso que la Julieta
encara el seu Romeu no ha trobat...
Fontanet: Què vols dir?
Josep: Que té set però la font
que podria calmar-li, no la sap.
Fontanet: Suposes... que... no hi ha promés?
Josep: Aixó!
(A Fontanet li treuen un pes
de sobre)
Prô té complers els seus trenta-dos anys...
Què té d’estrany que un foc-follet l’arbori
i que hagi, un neguit, encès el flam,
si ens troben a plé de la primavera
i riu la lluna sospesa al cel blau?
Jos crec, però, que amb un xiquet de traça,
potsê un perill podríem conjurar:
el que s’enamores d’un pobre llàtzer
i el patrimoni se n’ ‘nes a can Taps.
Vosté sep que el què té l’Antonieta
sobrepasa un bon tros del regular.
(Artís i Balaguer 1931: I, 38-39).

Así pues Josep Maria se convierte en *guía* interesado y propone a Fontanet que sea él quien pida la mano de Antònia (Artís i Balaguer 1931: I, 40), quien no se atreve:

Fontanet: Em penso haver-ho dit: és por... tremolo
del seu caràcter bèl·lic usual,
tan poc en consonància amb el meu,
fet de pa de pessic sucat amb flam
i envernissat de molta educació,

com correspon a la gent del meu braç.
(Un curt silenci del temps de
pensar el què diu)
[I a mes de geniüda, és tan rica!
I com que el meu cor és garbellat
en un sadàs finíssim de fal·lera
sense interès, i jo, al capdavall,
soc molt modets de renda, no voldria
que ni per un moment podés pensar
que, més que al cor, s'adreça la sageta
de dret a la cartera o al calaix.]
(Altre silenci curtíssim)
Si no hagués de sortir cap competència,
el meu amor, platònic, moderat,
podia haver durat tota la vida,
prô ja non sé que fé en el present cas...
Josep: No permetre que un altre se l'emporti...
Pensi que amb el neguit que está passant,
será de qui primer se li decalri.
Fontanet: En fi, Josep Maria, s'hi farà
allò que es pugui; i si és que em decideixo,
tot el que faci, pe a pa, sabrás.
(Artís i Balaguer 1931: I, 41-42).

A continuación aparece el segundo de los pretendientes, Ramonell, que se siente liberado después de estar un año de luto por la muerte de su esposa (Artís i Balaguer 1931: I, 44-45), y mediante un sueño alegórico, “que son els més categòrics/ segons la gent que hi entén” (Artís i Balaguer 1931: I, 45), se declara a Antònia:

Ramon.: L'introducció era errònia:
La Maria era l'Antònia
i l'Antònia la Maria
Josep: Un confusió, ja se veu...
Ramon.: Prô la Maria s'en va,
i l'Antònia, no m'está
fent pessigolles a un peu?
Llavors, uns angelets
ens deuen a pes de braços
en uns flonjos matalaços
estovats, virolats, nets,
i jo dic: «Qui sap on som?»
i uns indis ens saludaven,
tan rígidis, que s'assemblavem,
als que al passeig de Colom

hi havia pel «Centenari».
Després volaven, formals,
vuit o deu municipals
que llegien el diari
i reien d'en Vilaseca.
I ella al mig, cantant, rient,
fent ganyotes a la gent
i corrent de ceca en meca...
I ens féiem unes besades!
Fonta. (Amb un punt d'indignació no
exempt de gelosia)
Es una cosa inaudita!
Ramon.: I jo li deia: «Antoñita,
qui et vol de totes passades?
I ella feia: - Tu, tu i tu,
tu que ets dolç com el xarel·lo!»
I jo estava com un lel·lo,
i encar[a, tachada] hi estic, de segur.
(Artís i Balaguer 1931: I, 45-47).

Nicolau, amigo de Josep Maria, es el tercer pretendiente de Antònia y el único de su edad. El casamentero le había enviado una carta con la sugerencia matrimonial, aunque al no recibir respuesta se lo ha propuesto a Fontanet (Artís i Balaguer 1931: I, 54). No obstante, Nicolau, a pesar de los otros pretendientes, continua con la idea que le propuso su amigo de casarse con Antònia. Inicia su conquista, pero ella es reticente a sus requerimientos:

Que tinc de vostè uns informes
que posen de punta els pels:
que té un geni del diable;
que crida i brama per res;
que parla fàstic dels homes
i que torna mal per bé.
[...]
que es una mala persona,
antipática, cruel:
que li plau fer passar gana
als pobres salta-taullells;
que es una estira-cordete;
qui ni voluntat no té
a la cotilla que porta;
que solament vol diners;
que té esclava sa germana;
que crida més ni més;

[...]
 Que duu una cama de goma;
 que camina de gairell;
 que un dels seus ulls es de vidre;
 que al mig de l'esquena hi té
 un desig de pega dolça, i un de bróquil al clatell;
 que...
 (Artís i Balaguer 1931: I, 61, 63).

El segundo acto es una mezcla entre los diferentes parlamentos de los pretendientes, relacionados por lógico con el asunto del matrimonio y el intento de domar a la mujer esquiva (Artís i Balaguer 1931: II, 11; 24-26), junto con una procesión grotesca que se opone a la del Corpus que están esperando ver desde el balcón de la casa de Antònia (Artís i Balaguer 1931: II, 55-57).

Antònia reacciona a las propuestas de Fontanet y Ramonell con sorpresa, pero se muestra agradecida. Como se puede observar en el siguiente diálogo:

Li juro que.. no esperava
 aquesta... declaració...
 tan sobtada...i... a traició...
 que miri... m'ha deixat blava!
 (Artís i Balaguer 1931: II, 27).

Tres jóvenes mujeres le entregan una carta de un admirador secreto: “un galan instruit/ que li escriu molt belles coses,/ d'una fina educació” (Artís i Balaguer 1931: II, 32). Estas jóvenes pueden representar las tres musas griegas que vienen a inspirarla en su elección de marido. Antònia se queja de que sus pretendientes sean personas mayores, visión contraria a otras situaciones en la dramaturgia de Avel·lí Artís i Balaguer. Aquí es la protagonista quien tiene tanto el dinero como un carácter fuerte, y quien a su vez se queja de tener un pretendiente de edad avanzada:

El meu cos és llatzaret
 per hospitalitzar vells?
 Potser no sóc com les altres?
 Sóc un saldo? Una desferra?
 Veiám, digueu-m'ho vosaltres:
 de vegades, una, s'erra!
 (Artís i Balaguer 1931: II, 35).

Con la visita de Nicolau, que se presenta a la fiesta sin invitación aunque tiene una carta de un amigo, supuestamente Josep María y con buenas “referencias” suyas, empieza a surgir el amor en ella. No obstante, Antònia piensa que Nicolau viene a cortejar a Carme, aunque realmente ha venido por ella (Artís i Balaguer 1931: II, 41). Después de una serie de requiebros amorosos, Nicolau la sorprende diciendo que conoce la información de que tiene otros dos pretendientes: “si l'un té reumatisme i té poagre,/ l'altre es un viudo trist com un sermó” (Artís i Balaguer 1931: II, 44).

Hasta ese momento, con mayor o menor triunfo, todos los pretendientes han hecho por conseguir el favor de Antònia. Nicolau, aparte de alargarla, ha intentado domarla. Para continuar con su propósito, el joven intenta dar celos a Antònia, hablando con otras mujeres. Mientras tanto y en medio de esos enredos y de las propuestas de amor a Antònia, se produce la perseguida petición de matrimonio de Carme por parte de Josep Maria, quien se ha marchado por un encontronazo con Antònia. Pero Josep Maria se le presenta finalmente con un ramo de flores y declara su amor por Carme:

Passa... que aquesta ginesta,
 l'he collida per la Carme;
 perquè trobi, en cada fulla,
 el rubí que hi gotejava;
 en cada brot, el sospir;
 el perfum de les besades,
 en l'olor; i en tot el pom
 tot l'amor amb què el lligava!
 (Artís i Balaguer 1931: II, 48-49).

Como ya se ha mencionado, el acto concluye con la representación de una comitiva grotesca, ideada por Nicolau y que no es del agrado de Antònia:

Al davant Miquel i Enric fan de «Municipals» i obre pas: van a cavall d'escombres i duen barrat de paper, amb plomall de diari ratallat. A seguit, Matrinet i Pere Anton fan de «camàlics» amb sengles coixineres, per demanar céntims, en lloc de les barretines. Després en mig de la criatures, i la jovenalla, que els volten i els aclamen, hi van el senyor de Fontanet, seguit del senyor Ramonell. El primer va disfressat de gegant, i el segon de geganta. Els acompanya Lluís, tocant el flaviol i un pot de llauna que fa de tamborí, Clouen la comitiva els home si les dones, les noies i es joves, i el senyor Vicens i la senyora Paca. El senyor de Fontanet, per disfressar-se, s'ha posat un cobrellit com un mantell i duu penjat d'un cordill, al davant, un ganivet de tocinaire. A la mà hi porta un

diari caragolat, parodiant el clàssic pergamí. El senyor Ramonell porta faldilles i, com l'altre, un cobrellit fent-hi de mantell. A una mà un ram de flors de roba i a l'altra un mocador de butxaca, amb vora de dol. Un i altre duen «perruca» feta amb trossos de serpentina i corones improvisades tallant paperines de les del dolços. La resta de la comitiva ha posat mà a tota mena d'estirs que puguin parodiar els característics de les persones que volen estrafer.

Mota animació i alegria.

Carme i Josep Maria celebres la facècia amb aplaudiments i rialles. Antonia en canvi sent la punyida del ridícul que per ella significa la treta que li juga, tal com suposa, Nicolau.

Fontanet i Ramonell caminen encarcerats, damunt els dits dels peus. Quan reposen es deixen anar, aplomats per a donar la sensació dels gegants quan els camàlics els deixen descansar en llurs suports.

Nicolau es a primer terme, al costat oposat de Antònia, Carme i Josep Maria, i picant de mans marca el ritme de les passades del flaviol, als acord del qual ballen Fontanet i Ramonell i el dels versos que van dient (Artís i Balaguer 1931: II, 55-57).

Tras el día de fiesta, todos vuelven a sus puestos de trabajo, impacientes por conocer cómo se resolverá el asunto de los pretendientes de Antònia. Principalmente Josep Maria que se juega su futuro sentimental y temeroso de que, por la acción de Nicolau, ella “arribés a cometre el disbarat/ del sacrifici de la seva vida/ i es prometés amb un d'aquells dos vells” (Artís i Balaguer 1931: III, 21).

En las escenas siguientes van apareciendo los pretendientes, lo cual es provechado por Nicolau y Josep Maria para crear discordia entre los dos más mayores, incluso intentando ridiculizarlos. Les proponen que se vistan de marinero para impresionarla: “com un marineret m'hi presentava,/ blanc com un glop de llet, i disposat/ a donâ el cop i a veure què li passa” (Artís i Balaguer 1931: III, 30), pero al final Nicolau entra en este juego para conseguir su objetivo (Artís i Balaguer 1931: III, 34). Con la llegada de Antònia a la tienda, comienza toda la farsa final de la obra. Van saliendo uno a uno los pretendientes vestidos de marineros de color blanco. Al ver a Ramonell y Fontanet así vestidos y no de su agrado, al primero le critica que “Als seus anys? No li fa pena/ veure's disfressat així,/ com un pobret ballarí?” (Artís i Balaguer 1931: III, 46-47). Antònia en un momento dice que no quiere una relación con ellos porque su cuerpo:

pot ser tractar com un caixó de panses.
El creure que per mí no hi fal·lera,
ni il·lusió, ni febreta, ni desig:
que soc una flor nada en la rodera
per morir, sens perfum, sota el trepig.

Que el meu cor no té pena ni alegria
i no es sent ferit del negre oblit
i no es pot estremir amb la melodí-a
d'una cançó dita amb novell delit.

[Que soc com una campana cansada,
sense sonoritat, i sens batall,
i sense vibració; que rovellada,
té la pols de cent anys per abrigall.

[...]

Que soc eixuta, dura, insensible;
que el meu geni fereix com un clotell
i que l'únic caliu per mí assequible
es el cendrós que em pot oferir un vell.

[...]

Doncs prou ja! Que amb disfressa tan galana,
de la vergonya sofreixin l'assot!

Que com un juglar el vegi sa germana,
i el vegin els seus fills com un ninot!

(Artís i Balaguer 1931: III, 52-53).

Tras mandar a la calle a los disfrazados pretendientes, Antònia se dirige a un maniquí, que realmente es Nicolau, quejándose de lo que acaba de ocurrirle. En el diálogo posterior entre los dos, ella expresa su disgusto por la farsa que se está produciendo y no quiere saber nada de él:

També s'ha disfressat, el poca-solta!
També vol emular un maniquí!
De tot plegat, el que més em revolta,
es que es cregui amb el dret de fe'm patir!
(Artís i Balaguer 1931: III, 60).

Con el rechazo, Nicolau decide marcharse pero Antònia intenta retenerlo. Finalmente y con un solo beso, Nicolau derriba el muro de Antònia, como se puede comprobar en las siguiente acotaciones: “(I li fa a la galta oferta, un bés soniríssim); (Sorpresa i avergonyida); (Envanit, en veure-la vençuda)” (Artís i Balaguer 1931: III, 63) y sus palabras consigue alcanzar el corazón de Antònia (Artís i Balaguer 1931: III, 63-68).

Al final consigue su amor y en tono de broma pronuncia el siguiente parlamento, presentando su triunfo y consiguiendo domar a la mujer:

Nos, l'amo, atorguèm per reial carta,
allò que hem decidit i convingut:
que abans de Sant Joan has de casar-te
amb un minyó de Palamós vingut,
(Ella el mira, sorpresa)
ben plantat, tossut, un xiquet plaga,
de bona casa, ni rica ni humil,
i que a a tarda, posarà la baga
de prometatge en aquesta dit gentil.
(Artís i Balaguer 1931: III, 73).

También propone la boda de Carme y, ante las reticencias de Antònia, pronuncia las siguientes palabras:

Et serà molt millor que no remuguis,
encara que et desplagui un meu acord.
T'has de fer a callar més del què puguis
i a dir-me amén.
(Artís i Balaguer 1931: III, 74).

Toda esa trama ha discurrido de modo fundamental en la tienda. Desde allí y a lo largo de la obra se mencionan diferentes lugares públicos de Barcelona por donde discurría la cotidianeidad de los ciudadanos de la época como serían Bolsa, Aduana, El Diluvi, Nou Suis (Artís i Balaguer, 1931: I, 23); también diversos lugares como la “Plaça de ‘Palacio’ per agafar un elèctric de ‘l’Inglés’” o la “de l’Angel, per ‘La Catalana’” (Artís i Balaguer 1931: I, 53). De este modo, aquella tienda que ha sido escenario de un paso de comedia de enredo, se convierte durante el tiempo de la representación en eje del mapa de la ciudad. Una ciudad cuyo ensalzamiento puesto en boca del policía Sánchez casi cierra la pieza:

Barcelona és un vida,
i el que prova la seva urbe
s’hi encasta per la vida,
i pot dir que ha fet a tots,
com es cosuetudinari...
Aqui llega el més castiç
i sin no es un funcionari
d’estos que porten estrelles
o d’estos d:«ordeno i mano»
que eixicheixen, rebuznant!:

«-Hable usted en cristiano!»
parla ya esa llegua viva
que en diuen «municipal»
per cordial i expressiva,
i sap de dir «set se chutches»,
i, aunque pobre, viu content,
i acaba per tenir cassa
i una dona que l’atén,
i per possar fills al món
--con achut de la pachesa--,
que surten mes catalans
que les Bases de Manressa
(Artís i Balaguer 1931: III, 9-10).

4. 1. 3. Interiores cosmopolitas

En *Vilacalmosa* se narran, en un tono cómico y jocoso, las aventuras de Castells, supuesto cantante de ópera que tiene que huir de una representación por su mala actuación. Se refugia en un hotel donde continúan sus engaños, con ayuda de Qui-met, suplantando diversas personalidades. Intentará conquistar incluso el amor de la señora Ridaura, que va en busca del verdadero cantante de ópera. La trama se complica cada vez más, pero no será impedimento para que el personaje salga airoso tras tanta peripecia.

La llum dels ulls versa sobre la historia de una familia burguesa que se reúne en su residencia de la costa para celebrar el santo del tío Felip. Es allí donde Enric pedirá la mano de Mariàngela, habiendo de desistir tras las reiteradas negativas de ésta.

Daniel o l’optimisme narra la historia del protagonista, aparentemente optimista pero en verdad desgraciado y superado por las circunstancias que le rodean, así como por su familia venida a menos. A causa de la enfermedad de su hijo se trasladan a una población de la montaña donde continuará su desgracia, perdiendo la aparente “paz espiritual” (Rodríguez Codal 1928: 31) que tenía en su residencia de la costa.

En *El misteri de l’exprés*, situada en la época actual, la acción transcurre en el departamento de un vagón de “primera classe” (Artís i Balaguer 1920: [1])²¹² de un tren de pasajeros durante el trayecto de Barcelona-Madrid.

²¹² No existe paginación en la versión mecanografiada, se tomado la decisión de colocar la página entre corchetes.

Vilacalmosa es una obra donde se combina el *vodevil* y la comedia, como indica el crítico de *De tots color* (s.f. 1910b: 187); también el de *La Escena Catalana* remarca esta idea y comenta que desarrolla la obra a la francesa “però ab llenguatge de casa, tipos de casa y musica de casa” (s.f. 1910c: 2).

En cuanto a *La llum dels ulls*, en la reseña publicada en *El Teatre Català*, su autor comenta que Avel·lí Artís i Balaguer se adapta a las características de la actual comedia castellana. Pero su firmante no ve adecuada la técnica utilizada para la obra, ya que está falta de contenidos pues solo refleja lo que ocurre, llegando a las solución “sens preocupar-se dels antecedents”. Comenta que solo pretende “donar-nos una mostra de teatre-joc, en el qual s’esplaia literariament i no té pas la pressumpció d’escriurer per la posteritat, concretant-se a la benefactora i noble missió de delectar generosament als seus contemporanis” (Fontana 1916: 198).

En tres de las obras los espacios cosmopolitas que aparecen suelen ser de recreo, concretamente en *Vilacamosa* se trata de un hotel ubicado en un paraje idílico, aunque alguno de los privilegiados lugares citados son también los de instalación o vivienda de los protagonistas. Volviendo sobre la instalación hotelera de la pieza mencionada, véase cual es su afortunado entorno:

A la dreta (bastidors), grans arbres. Al fons montanyes gegantines que se veuen llunyanes, de diferents tonalitats, deixant veure no més un retall de celatge. Repartits per lo que es terrassa banchs de fusta, testos ab plantes, sillons o balancins de jonch, etc. (Artís i Balaguer 1910b: 5).

Por su parte, la casa de vacaciones de *La llum dels ulls* está situada en un paisaje de costa, describiendo Salvi también la hermosa naturaleza que rodea la villa de recreo en la playa:

Jo avui me n’hauria anat cap a Sant Salvador, a pintar, de cara al mar i de peus a la muntanya. A rabejar-me amb la olor de la terra i amb la salabror de l’aigua. A veure sortir el sol, vermell, escandalós, alegrant el món i encenent la llum verda dels pàmpols (Artís i Balaguer 1918: 20).

En cuanto a *Daniel o l’optimisme*, Avel·lí Artís i Balaguer presenta la combinación en una misma obra de dos espacios que se asocian normalmente al destino vacacional aunque, como se ha dicho, en esta obra son de instalación: el mar y la montaña. Estos dos espacios se relacionan con la salud que proporcionan, favorables

en este caso a la salud del hijo del protagonista. No obstante el primer espacio de representación, en concreto la casa junto a la orilla, se puede considerar aquí como un espacio no ajeno al estado de convalecencia del enfermo:

Un salonet, a peu pla del carrer, d’una casa menestrala de la costa. [...] hi ha una finestra alta, que neix a tres pams del sòl, protegida a l’exterior per una reixa de ferro. De dintre el gruix de l’obertura, entre la reixa i els fines-trons, en pena una persiana enrotllable, pintada de color verd. [...] Les parets són cobertes de paper florejat, de tons daurats descolorits pel temps. En els sostres hi ha un celatge els colors del qual ha enfosquit la patina. Del floró del mig en penja un llum de gas transformat a elèctric, amb cinc os sis «tulipes» per a altres tantes bombetes. [...] El mobiliari és tot d’un mateix estil, pintat de negre i amb el seients entapissats. Penjat a les parets, uns quants quadros que s’avinguin amb el conjunt, ranci i encarcerat, molt del darrer quart de la centúria passada. La rancier no vol(dir) que tot no respiri aquella netedat i endreçament característics de a nostra menestralia (Artís i Balaguer 1928d: I, s.n).

En el segundo caso, la casa en la montaña está relacionada no solo con la salud del enfermo sino también con la maduración sentimental de los personajes:

Aquest acte i el següent passen al solell del primer pis de la casa pairal del Cercós, a Puigclar. És un bell mirador, des del qual es domina el panorama d’una vall extensa, limitada per muntanyes, a través d’unes arcades: Dues a cada lateral i quatre al fons. [...] En cadascuna de les arcades de segon terme dels costat i a totes les dels fons, hi ha persianes, penjades a labbanda de dintre del solell. L’interior és emblanquinat de fa poc, posant-hi una nota alegre el blau cobalt amb el qual van pintar-se les vigues. El sòl és de rajoles vermelles, lluentes de tant ésser fregades. Distribuït com convingui, un mobiliari complet, de jonc, amb les respallers dels seients i alguns coixins, folrats de cretona: En el recó de la dreta, hi ha un costurer de peu, plegable, amb una bossa feta de l’esmentada roba. En el de l’esquerra, a una alçada convenient, hi ha un prestatget fet a propòsit, amb mitja dotzena de llibres. Sobre el prestatge, un gerret amb flors. Damunt de la taula, un altre gerro, més gran que el primer, i algun exemplar d’una revista il·lustrada. (Artís i Balaguer 1928d: II, s.n).

En estas primeras obras de Avel·lí Artís i Balaguer se encuentran diversas referencias a la modernidad y a la cultura, como en el caso de *Quan l’amor ha encès la flama*, signos reflejados por ejemplo en la mención de “I Pagliacci” (*Los payasos* de Ruggero Loancavallo) o en lo novedoso de los transportes, por ejemplo el automóvil. La presencia de este medio de locomoción aparece en diferentes obras del comediógrafo villafranquino, incluso casi llegando a cobrar una función muy significativa, tal es el caso de *La senyoreta porta el volant*. En el caso de *Vilacalmosa*

se habla de la velocidad y lo que ha tardado en llegar al hotel la señora Ridaura, quien califica su veloz trayecto de “postal de moviment” (Artís i Balaguer 1910b: 24), incluso componiendo una canción al automóvil.

En *Daniel o l’optimisme* se presentan dos signos de modernidad: uno primero y en cierta manera el que potencia el desarrollo la pieza, es el de las vacaciones; y el segundo, mencionado sólo de pasada, es de nuevo el de los automóviles. Este último lo utiliza solo para presentar la relación existente entre un personaje concreto, Valentí, con Daniel, mediante la mención de diversas marcas de coches (Citroën, Ford, Dodge o Renault) y la narración del amigo del protagonista sobre el accidente en el que falleció su esposa (Artís i Balaguer 1928d: I, 25), relación que plantea un cierto contraluz frente la celebración de la velocidad que se veía en lo comentado con anterioridad.

Sobre las vacaciones existen diferentes referencias: la primera, y como ya se ha mencionado, está relacionada con la recuperación de la salud física. Daniel y su familia se han trasladado por prescripción médica a la casa que posee su tía, Aurèlia, en la costa para que el hijo se recupere. La tía y propietaria reside habitualmente en un convento y pasa los veranos en la costa con el resto de la familia, pero cuando se va “no ens deixa a mans res més que la roba justeta dels nostres llits i els plats i coberts imprescindibles per a nosaltres” (Artís i Balaguer 1928d: I, 22), con lo cual se está ironizando acerca del alcance de ciertos favores familiares. En todo caso, el clima de la costa (Artís i Balaguer 1928d: I, 44) no es beneficioso para la salud del enfermo y el médico recomienda buscar el aire de la montaña, un clima seco.

No obstante, no solo hay un enfrentamiento entre el mar y la montaña, por motivos de salud, sino que de modo implícito se cuestiona cual es el mejor lugar para pasar una agradable estación, función que inevitablemente se cruza con la convalecencia del enfermo. Estas diferencias se expresen a través de dos voces femeninas: Aurèlia describe de la siguiente manera la playa, “és de les més boniques de la costa de Ponent; hi ve el bo i millor de Barcelona” (Artís i Balaguer 1928: I, 31); y Eugènia describe así la montaña: “Anirem per les fonts, seguirem totes les masies, correrem per tots els camins... Li adverteixo que és una meravella de paisatge: per mi, el millor del món, quan no hi ha res que me’n faci l’estada enutjosa” (Artís i

Balaguer 1928: I, 53).

Por último, sobre este asunto, aparecen dos conceptos sobre cómo pasar unas vacaciones, modos en cierta manera relacionados con la edad de los protagonistas. Véase lo que propone Daniel a Eugènia: “El Matí a la platja, amb un bé de Déu de noies ‘bien’ i un floret de xicots vestits de blanc que trenquen el cor. I a la tarda...” (Artís i Balaguer 1928: I, 28); mientras tanto, lo que persigue en Sitges un personaje más joven, la muchacha llamada Feliça, con tal de iniciar la búsqueda de un futuro marido: “ganes de veure jovent” (Artís i Balaguer 1928: II, 5).

Las dos primeras obras mencionadas retoman el tema del matrimonio mediante dos situaciones presentes en otras obras del autor. En *Vilacalmosa* se plantea el matrimonio entre personas económica y socialmente del mismo nivel, la señora Ridaura y el cantante de ópera, junto a la treta que intenta Castells suplantando al lírico en sus afanes amorosos, componente ante el que hay que recordar la peculiaridad genealógica de la pieza, mezcla entre el *vodevil* y la comedia. A esto último se deben también abundantes momentos cómicos cruzados con escenas más transcendentales y que actúan como golpe de efectos (por ejemplo: Artís i Balaguer 1910b: 9-10; 13-18; 34-35). Éste es el caso de la escapada del farsante Castells de un recital, con la peculiaridad en este caso de encontrarse en verso:

Quimet:	Ola, Castells, ja es aquí? Ahont va, vestit així?
Castells:	Ay, Quimet, estich tot aclaparat Ay, Quimet, si sabessis què ha passat!
Quimet:	Que ha passat?
Castells:	M’han bufat!
Tots els altres:	L’han bufat?
Castells:	Allò no era una tertulia: era un verdader mercat. Crits per quí, crits per’llà, quin escàndol! quin escàndol! Crits per quí, crits per’llà, no m’han deixat acabà!
Quimet:	Amich me, no’s desesperi, tot això no serà res!
Castells:	M’ha quedat una sordera que no’m curaré may més.
Quimet:	Però diguins

quina causa
 ha armat aquest guirigall.
 Castells: Perquè anava a dà una nota
 y se m'ha escapat un gall.
 Tots els altres: Era un gall,
 era un gall,
 qui ha armat el guirigall.
 (Artís i Balaguer 1910b: 6-7).

Por su parte *La llum dels ulls* vuelve sobre la posibilidad del matrimonio entre personas de diferentes edades. Mientras tanto, también en *Daniel o l'optimisme* el matrimonio es el eje de la pieza a partir del segundo acto; pero se introduce como motivo argumental la desconfianza que puede invadir a una pareja tras años de relación y lo que implica la aparición de nuevas amistades a su alrededor. Así mismo, aunque tratado de forma pasajera, reaparece en esta última obra el repetido asunto de las relaciones entre personas de diferente edad, a lo que se añadirá en su caso que la persona mayor es la mujer, detalle tratado posteriormente.

No obstante, hasta la escena XII del primer acto de *Vilacalmosa* no aparece su tema central, el amor y el matrimonio. Avel·lí Artís i Balaguer, desde esta escena hasta al final del primer acto, describe el intento de conquistar el amor de la señora Ridaura por Castells (Artís i Balaguer 1910b: 22), haciéndose pasar por Castelletto, otra de sus personalidades suplantadas (Artís i Balaguer 1910b: 8), con quien habían quedado en aquel hotel:

Jo vinch aquí per un assumpte... amorós, per què no dirho? [...] Se tracta d'uns amors que fa temps fan el seu curs y que una entrevista en aquesta casa ha de resoldre. Aquí ha de venir un senyor, avui o demà, y ab ell hem de tenir una entrevista que segurament acabarà en casori (Artís i Balaguer 1910b: 20).

El encuentro entre Castells/Castelletto y la señora Ridaura, se produce en un paisaje bucólico, tal y como lo describe Quimet: “Es la millor hora. El sol comensa a caure y la fresca del cap-vespre convida a caminar. Vagin pel camí de l'ermita, a la dreta, ahont la carretera fa una giragonsa, que en aquesta hora'l paisatge que des de allí's domina presenta un magnífich aspecte” (Artís i Balaguer 1910b: 30); pero Castells no puede llevar a cabo su plan porque para confirmar las identidades debía presentar una carta (Artís i Balaguer 1910b: 27-28). En la conversación hablan de cómo conoció a Castelletto en París y del ideal físico de la pareja:

Ridaura: Una nit, Una nit en la qual vostè va ferme sentir la emoció més forta de la meva vida. [...]
 El teatre ple, ple de gent entusiasta per vostè. Y jo, una dòna aymant de tot lo de casa, veia un català que era aplaudit y festejat pel públich que ha vist passar pel seu davant a les més grans notabilitats europees! (Artís i Balaguer 1910b: 28).

A partir del segundo acto Avel·lí Artís i Balaguer introduce un nuevo elemento y crea un triángulo amoroso. El amor y el matrimonio se presentan desde otra óptica, es decir, no desde el engaño sino mediante la conquista del sentimiento. Se trata de la relación del verdadero Castelletto y la señora Ridaura, mientras paralelamente el autor pone en escena los inocentes juegos de enamorados de dos jóvenes huéspedes del hotel, Lluïset y Matilde, que a través de canciones y poemas expresan su pasión (Artís i Balaguer 1910b: 36-39).

La aparición del verdadero Castelletto crea el citado triángulo con la señora Ridaura y Castells, aunque éste último no posee el mismo nivel cultural. Castelletto y la señora Ridaura son, por decirlo de alguna forma, más cultivados. Castelletto aparece junto a Vidal, su criado y antagonista de Quimet, aunque éste no es el criado de Castells, ayudándole en sus propósitos. El verdadero Castelletto, por quien se siente atraída la señora Ridaura y que su vez expresa a Vidal su pasión por ella a pesar de no reconocerla, está nervioso:

Castelletto: Estich enamorat, Vidal.
 Vidal: Sense saber de quí.
 Castelletto: T'equivoques. Sé ben bé que es aquesta dòna. Es clar que no puch precisarte si tè'ls ulls negres, com els hi desitjava en els meus primers dies d'enamorat; però coneix a fons el seu caràcter, que ab tres anys de cartejarnos he tingut ocasió d'anarlo estudiant. Pausa. Ara, així y tot, es natural que tingui afany de conèixela. [...]
 Estich neguitós perquè no vam concretar ab ella la manera de presentarnos aquí; y mentrestant pot passar temps y no sabem si ha vingut o no; perquè vés a endevinar si s'ha donat a conèixer o si ha mantingut l'incògnit (Artís i Balaguer 1910b: 33).

Castells intenta convencer a la señora Ridaura de que se marchen juntos de allí, pues va a venir un donjuán y teme que caiga rendida ante el conquistador (Artís i Balaguer 1910b: 39). De nuevo aparece la referencia al tenorio, reiterada como se podrá comprobar en diversas obras del repertorio de Avel·lí Artís i Balaguer. En este caso, se califica así a Castelletto, aunque realmente no se identifica con esta figura; quien sí pudiera representarlo es Castells aunque en esta obra no existe propiamente

un desarrollo del mito de Don Juan.

El comediógrafo villafranquino resuelve los enredos que se han ido creando en la obra de una forma muy sencilla, centrándose en Castelletto. Primero intenta arreglar los problemas con los organizadores de la velada operística, ofreciéndose a realizar un recital (Artís i Balaguer 1910b: 43) y confirmando Vidal la identidad de éste: “Si m’he dirigit a vostès es para manifestarlos que en Castelletto, aquest Castelletto, nó el que aquesta tarde ha fet comedia a Vilacalmosa que ell està massa amunt pera que les orelles de vostè hi arribin, ab tot y esser tant altes” (Artís i Balaguer 1910b: 47). Por otro lado, Vidal también ayuda a encauzar la relación entre Castelletto y la señora Ridaura (Artís i Balaguer 1910b: 48). Esta situación se resuelve en una conversación entre los dos, aclarándose el engaño sufrido por la señora Ridaura, quien primero cuenta como se conocieron y surgió la llama del amor (Artís i Balaguer 1910b: 52-53).

Mientras tanto, Castells sigue con la farsa, incluso llega a anunciar su boda con la señora Ridaura (Artís i Balaguer 1910b: 54) y mantiene ese tono hasta la última escena de la obra, cuando se aclara todo, saliendo bien parado de la “comedia”, tal y como ya calificó todo esto Quimet, al que se le acusa de todo lo ocurrido (Artís i Balaguer 1910b: 56-57).

Como ya se ha mencionado, *La llum dels ulls* planta el problema del matrimonio intergeneracional. En esta obra aparecen otros asuntos como el mundo de la cultura, ya que parte de los miembros de la familia, además, son artistas pues Salvi es pintor y Enric músico (Artís i Balaguer 1918: 31; 41); o el tema de la emigración, en este caso por motivos amorosos (Artís i Balaguer 1918: 109).

En cuanto al asunto del matrimonio, no se descubrirán las verdaderas intenciones hasta el final de la obra, aunque desde un principio aparecen referencias a ello y con continuas menciones a la naturaleza, imágenes que sirven de apoyo para contraponer la juventud de Mariàngela y la madurez del tío Felip:

Enric: Si són els pensaments de tots... (*A Mariàngela*). Tu ets aquí el mateix que una planta jove que s’enfila amorosa al voltant d’una soca vella, i engalana, amb l’ufana de la seva florida, les branques que comencen a ser mancades de sava...

Mariàngela: Una planta jove que s’enfila amorosa al voltant d’una soca vella...
N, Enric... L’oncle Felip no és pas vell...
Enric: Si no fossis tu que li encomanes ardidesa, no s’aguantaria tan ferm!
Salvi: Jo crec que no ho serà mai, de vell.
Mariàngela: ¿Com ha d’ésser vell un home de quaranta cinc anys?
Enric: Per qui no ha lluitat amb la vida com hi ha hagut de lluitar ell, quaranta cinc anys no són res, però per ell, que n’ha passat tants bregant com un heroi...
(Artís i Balaguer 1918: 24-25).

A estos precedentes se unen dos elementos para complicar o completar el argumento: por una parte “el crim que l’Eduard va intentar cometre contra la puresa” (Artís i Balaguer 1918: 54) de Mariàngela, aunque en las diferentes alusiones al hecho en la obra nunca queda claro, posiblemente un intento de violación que provocó la marcha de Eduard y su vuelta a casa (Artís i Balaguer 1918: 40; 46); por otra, el amor de Enric por Mariàngela (Artís i Balaguer 1918: 55-56).

El asunto de la violación solo aparece reflejado en esta obra, tratado sin excesiva transcendencia; su resolución la lleva a cabo a través de presentar a Eduard como un hombre arrepentido y avergonzado, no solo por lo que cometió en su momento. No sabe si pedir perdón o no por el error cometido, como posteriormente se verá, pero en cualquier caso siente deseos de ver al tío

Eduard: Res... Abans d’arribar, un extraordinari dalser em feia caminar, com si m’empenyés què sé jo quina força.. Ara que soc aquí, oncle Felip, no sé perquè he vingut... no sé perquè havia de venir...
Oncle Felip: Encara ests a temps de tornar-te’n...
Eduard: Voldria fer-ho... però no puc... Perdoni’m.
Oncle Felip: Vens a demanar perdó?
Eduard: No... Potser si.... No! No!... No ho sé de cert perquè vinc. Només sé el que li he dit: que tots el vents i tots els camins m’emmenaven cap aquí... Que ja fa dies que va nàixer en mi el desig de venir... un desig irresistible... I que ja soc aquí, ignorant ben bé el que vinc a fer-hi... (Artís i Balaguer 1918: 46-47).

Eduard, como se puede comprobar en la cita anterior, sufre por un conflicto interior. En una conversación con su hermano, Mossen Llorenç, una de las pocas figuras religiosas en las obras de Avel·lí Artís i Balaguer, se presenta como un penitente:

Mossen Llorenç: I com vens!
Eduard: Caminant, des de fa dos dies... Estirant una fruita quan una branca, pròdiga, me l’oferia, allargant-se a tret de mà... (Artís i Balaguer 1818: 59).

No sabe realmente por qué ha vuelto exactamente, aunque entre todos los mo-

tivos se encuentra el de reconciliarse con Mariàngela, que ya ha superado aquel episodio y confía que no se repetirá: “No tinguis por que passi res. Allò va ésser un engegament, un perdre la noció de les coses... I tu no sap la satisfacció que tinc de que la meva baixesa vagi evitar-se... Pobre noia! Realment, jo no tindria perdó” (Artís i Balaguer 1918: 61).

Es interesante esta escena, en la medida en que documenta el planteamiento de revisión de argumentos en el teatro. En el siglo XIX Eduard llegaría ante el tío y caería a sus pies para pedir perdón. Pero él no quiere eso, sino que lo recibía: “no soc un esperit rastrer que tingui d’anar llepant la mà que quan s’ha obert no ha fet més que complir amb un deure...” (Artís i Balaguer 1918: 62).

El acto primero acaba con el anuncio a la intención de Enric de desposarse con Mariàngela. El encargado de la propuesta es el tío Felip, ya que se hizo cargo de ella después de la muerte de su madre, a lo que ella responde con un “No pot ser” (Artís i Balaguer 1918: 72). El acto finaliza de una forma sombría y triste.

En el acto segundo Mariàngela sufre un cambio de actitud, como le ocurrió a Mercè de *Quan l’amor ha encès la flama*, pasando de ser una mujer de carácter alegre a estar sumida en la tristeza (Artís i Balaguer 1918: 86); realmente no se conoce que ha causado este cambio, por el anuncio de que Enric se quiere casar con ella o por la presencia de Eduard en la casa. Mientras que a Eduard la estancia le ha venido bien, pues está mucho mejor que cuando llegó, no ha despejado sus dudas: considera que ese acto de “contrició” (Artís i Balaguer 1918: 86) no es suficiente, entendiendo que hay que trabajar el perdón y recuperar la confianza (Artís i Balaguer 1918: 87). Se cree culpable, con su presencia, de la negativa de Mariàngela a casarse con Enric. En un momento de la obra, Eduard revela qué pasó el día fatídico, el intento de violación:

El passat, passat és. Al cap-d’avall, si fa tres anys vaig cometre aquella criaturada –que nova ésser res més que una criaturada–, no tenim de passar-nos la vida purgant un moment instintiu. I et soc franc: un dels neguits que van dur-me ca aquí era el de veure-la novament... Però sense cap mena de desig. Res més que per curiositat. Era aquell afany que sovint tenim, de reveure, al cap de temps, una cosa que’ns ha agradat... I un cop l’he vista... Res, vaja, res!... (Artís i Balaguer 1918: 87-88).

Mariàngela toma el control de la situación, hecho que no es raro dentro de la dramaturgia de Avel·lí Artís i Balaguer, ya que existen otros personajes femeninos que deciden sobre su vida. En este caso, mantiene una conversación con Eduard donde le dice que no le ha perdonado del todo, aunque el tono que emplea es cálido y bondadoso. Parece un discurso contradictorio, pero en términos de paz interior de Mariàngela se puede llegar a entender. Le pide enérgicamente que se marche, que le odia y que trae “la malastrugança” (Artís i Balaguer 1918: 94).

Posteriormente Mariàngela se cita con Enric para aclararle que ella desea casarse, pero no con él. Por su parte, Enric manifiesta todo lo que ha conseguido por y para ella incidiendo en la responsabilidad de sus éxitos (Artís i Balaguer 1918: 97), ya que ha sido siempre la musa de sus logros artísticos (Artís i Balaguer 1918: 98). Mariàngela le hace partícipe de los planes en común con el tío, que él vendría un día casado con una señora rica que asistiera a sus triunfos, que él era un objeto inalcanzable para ella.

En la escena sexta, se plantea el tema de la emigración, presente en varias obras del Avel·lí Artís i Balaguer. En esos títulos las diferentes causas que la motivan son económicos o amorosos; en *La llum dels ulls*, en los dos casos en que aparece, se asocia a lo segundo. Con esta escena, el autor completa el sentido del argumento. Enric plantea su decepción por no poderse casar con ella, su ilusión de los últimos tres años; reprochó a Mariàngela su actitud y su inmadurez, ya que solo tiene veinte años (Artís i Balaguer 1918: 105). El tío Felip también había sufrido por el mismo motivo, él se enamoró de la madre de Mariàngela a pesar de que ella lo estuviera de su hermano, con quien se llegó a casar (Artís i Balaguer 1918: 107-108). Para curar esa herida marchó a América, lo que le sumió aun más en la tristeza (Artís i Balaguer 1918: 109). Sólo curaría a su vuelta y al reunir a todos en su casa. Este proceso, no obstante, no es equiparable a lo ocurrido con Eduard, quien ha sufrido un destierro y, tras su vuelta, ha sido perdonado.

En la décima y última escena se aclara todo. Mariàngela manifiesta que no quiere una vida de continuos viajes y en hoteles, quiere una existencia tranquila en aquella casa (Artís i Balaguer 1918: 119). Como aparece en la acotación final, a través del juego de luces y palabras, se recrea un final inesperado: acompañándose con la

apertura de ojos, significativa, así se declara su amor Mariàngela al tío. Este ve a la madre de Mariàngela, su verdadera enamorada:

Ella, en èxtasis, d'esma, va a un interruptor a donar la llum. En treure's les mans de la cara, un gemec sortit del pit la compromet. En fer-se clar, ell, sorprès, se la mira. Queda esblaimat en veure en les faccions de la filla, reencarnades, les de la mare en un moment semblant a aquest (Artís i Balaguer 1918: 120).

Daniel o l'optimisme se desarrolla alrededor del matrimonio del protagonista y Mariagna que han fijado su residencia en la antigua casa de una tía, destino donde esperan asistir a la recuperación de su hijo. La tía, Aurèlia, es realmente la persona que tiene el poder adquisitivo y lo ejerce sobre la pareja controlando sus propiedades como se puede comprobar en la siguiente cita:

Ja veuràs amb quin orgull treu, d'una butxaca fonda com un pou, les claus de cambres i armaris per tal que la taula sigui guarnida amb les estovalles brodades, la vaixel·la de sèvres, el vidre de Bohèmia i els coberts d'argent cisellat, restes de l'opulència dels seus pares... (Artís i Balaguer 1928d: I, 22).

Daniel, como se refleja en el título, es una persona optimista, lo que se afirma en la escena VII del primer acto (Artís i Balaguer 1928d: I, 19-24). El protagonista se siente triunfador, por ello abre la ventana para que entre la luz en la escena, momento hasta el cual la escena se ha mantenido en penumbra, y saluda a los viandantes que ve pasar por la calle. No obstante, es un hombre atormentado cuando recuerda su dramática situación económica. Daniel recibe críticas porque no trabaja: “per evitar que l'anèmia mati la teva dona i el teu fill... ¿Què és això de voler que la gent passi amb il·lusions i discursos? [...] Aquí no és menja com és de llei que es mengi” (Artís i Balaguer 1928d: I, 37). El protagonista intenta mantener un estatus de normalidad mediante las mentiras que expresa a su esposa, por ejemplo anunciando el proyecto de tener una tienda: “Al cor de Barcelona: al passeig de Gràcia” (Artís i Balaguer 1928d: I, 10), o que la colmará de lujos (Artís i Balaguer 1928d: I, 11-12).

Toda esa aparente tranquilidad espiritual se transforma poco a poco con la llegada de unos amigos que vienen a pasar unos días de vacaciones en la playa. En la reseña mencionada de M. Rodríguez Codola se incide en esa transformación de una realidad luminosa a una nebulosa donde se borran las líneas de los sentimientos, hasta ese momento marcadas y seguras:

De un ambiente de realidad claro y definido, en el cual se agitan las figuras cual si fuesen verdaderas, pasamos, luego, a una esfera donde se borran los trazos que hacíamos considerarlas de esa suerte, para que, en cambio, las tomemos como abstracciones, salvo la anciana en quien la experiencia de los años y su instinto la permiten ver todo en sus justas proporciones. (Rodríguez Codola 1928: 31).

Este paulatino cambio se produce por otros dos factores: uno es el anímico de Valentí, amigo de Daniel, sumido en una profunda melancolía tras la muerte de su esposa en un accidente de coche (Artís i Balaguer 1928d: I, 26). Es descrito como “taciturn, quiet, reclòs, com si trobessis més goig a parlar amb tu mateix que no pas amb els que et voltàvem” (Artís i Balaguer 1928d: I, 27).

El otro factor es el de la enfermedad del hijo de Daniel, Enriquet, al que le han recomendado un cambio de aires para que se recupere y por lo que deberían trasladarse a la montaña. Cuando estos amigos conocen esta noticia les proponen un cambio en los planes, y en definitiva, en sus vidas, pasar el verano en su casa de campo. Valentí es un rico terrateniente que describe su mundo como un paraje donde “hi ha muntanyes senceres que són seves, a més a més d'una munió de masies i de la casa pairal, la qual és un palau magnífic” (Artís i Balaguer 1928d: I, 33).

En este nuevo espacio, Daniel pierde la “paz espiritual” mientras que Valentí la recupera, aunque aun tenga altibajos emocionales (Artís i Balaguer 1928d: II, 4). Según M. Rodríguez Codola, Avel·lí Artís i Balaguer tiene la intención con este cambio espacial de destacar como “el sentimiento del reposo cunde, se mueven como por sobre de una nubecilla que los aísla del suelo en que pisar firme; dando a entender las cosas, más que puntualizándolas; resbalando las pasiones como por encima de una pista jabonada” (Rodríguez Codola 1928: 31). A lo largo de los dos actos siguientes se produce un trastoque de parejas, es decir, intensificándose los sentimientos y las desconfianzas de la pareja formada por Daniel y Mariagna, por la interacción, respectivamente, de la pareja de hermanos que habían ido a pasar unos días a la playa, Valentí y Eugènia. Estas nuevas relaciones suponen el encuentro de unas almas gemelas “que debieron ir juntas por el mundo y que las contingencias tuvieron separadas” (Rodríguez Codola 1928: 31).

No obstante y a pesar de los convencionalismos sociales y, en definitiva, de los

años de convivencia del matrimonio la ruptura no llega a consumarse. Daniel es un optimista nato y lucha por su matrimonio. En esa situación se encuentra la pareja de almas gemelas que forman Daniel y Eugènia. El primero utiliza un lenguaje elegante en las conversaciones con ella, pero siempre con respecto, observándose primero que existe una atracción física que acabará siendo una relación espiritual, ya que tiene presente a su esposa (Artís i Balaguer 1928d: II, 23-26).

Mariagna y Valentí forman la otra pareja. Éste la alaga y expresa su afinidad con ella, confesando asuntos que no le había comunicado a su mujer (Artís i Balaguer 1928d: II, 50). Sus reflexiones son más interesantes, se centran principalmente en el tema del matrimonio y sí, “cercant la felicitat”, esa es su razón de ser (Artís i Balaguer 1928d: II, 51), motivo recurrente en algunas de las obras de Avel·lí Artís i Balaguer. Mariagna se casó con Daniel por la

impaciència per canviar de vida... A casa érem quatre germans. Jo, única noia, els més grans de la colla. Estava cansada de fer d'escarràs. En Daniel va emprendre'm i va parlar-me de coses que ja em glatia per conèixer. També tenia el daler de la felicitat! Passat un any, deixava d'ésser l'escarràs dels pares i començava d'ésser-ho del marit. Tot plegat, vulgaríssim (Artís i Balaguer 1928d: II, 52).

Las desconfianzas del matrimonio protagonista se acentúan en una discusión sobre la relación de su hijo con Eugènia, criticando Mariagna otras cuestiones como que ha estado siempre a las “ordenes” de Daniel (Artís i Balaguer 1928d: II, 36), punto en que el comediógrafo villafranquino no insiste, como sí ocurre en otras obras, ya que aquí no le interesa su desarrollo; o que no haya aprovechado esos meses para mejorar su situación económica, centrándose en el proyecto de la tienda en Barcelona (Artís i Balaguer 1928d: II, 36-37). Mariagna pone como ejemplo a Valentí como prototipo del hombre trabajador y atento a todo lo que atañe a su casa:

A punta de dia ja és davant la seva gent, vigilant, disposant, compartint-hi la tasca, treballant com ells, si és menester. Un dia vaig dir-li, en veure'l amarat de suor: «Per què treballa tant? ¿Quina necessitat té de trescar així sota el sol que creme les pedres» I em va respondre, amb un rampell de noble orgull: «Cal complir amb el precepte diví» (Artís i Balaguer 1928d: II, 40).

Daniel se defiende acusando a la “fatalitat” como la causante de sus males y no él, y diciendo que “renúncia de la meva llibertat. Que creus necessari que torni a sotmetre'm a un jou...” (Artís i Balaguer 1928d: II, 40). Toma la decisión de volver

a Barcelona como solución a sus problemas. No quiere encararlos y huye hacia adelante. Esta noticia no es bien recibida por Valentí, quien le propone que resida durante la semana en la ciudad y los fines de semana en su segunda residencia.

En el último acto de la presente pieza, Daniel deja de lado su ociosidad y toma las riendas de su vida, intentando demostrar primero a su esposa, y por extensión a todo el mundo, que es una persona trabajadora. Por ello ha decidido llevar a cabo la inspección de las propiedades de Valentí, prometiendo llegar en un día determinado para acompañar a su tía de vuelta al convento. Daniel consigue con este acto de valentía y de decisión que Mariagna ya no dude de su palabra pues cumple con su promesa.

La última escena de la obra se puede considerar como una apertura a la esperanza, se abre un hueco de luz en el ennegrecido cielo de los sentimientos, en el “abisme” (Artís i Balaguer 1928d: III, 49), como lo califica el propio Daniel, donde han ido a caer la pareja por sus pequeños coqueteos con otros personajes.

Los otros temas que se pueden destacar en *Daniel o l'optimisme* son principalmente dos: el de la relación de Eugènia y Enriquet y el concepto del matrimonio por parte de Aurèlia. Sobre el primero, M. Rodríguez Codola comenta que se presenta “otro linaje de acercamiento cordial, aunque impreciso para de modo categórico ser dable clasificarlo de prurito de maternidad ansiada en vano o de atracción hacia el jovencito en la linde de ser hombre” (Rodríguez Codola 1928: 31). A lo largo de la dramaturgia de Avel·lí Artís i Balaguer este tipo de relaciones entre personas de diferentes edades está muy presente y es uno de los recursos literarios que emplea para construir sus argumentos. Como ocurre en otros títulos ya analizados, aparecen parejas con estas características: Ernestina y Tomàs de *El camí desconegut* o Cris-tineta y el Doctor Anguera de *La sagrada família*. Un rasgo que se puede constatar, excepto en la segunda, es que hay rumores y críticas entre la población sobre este tipo de relaciones. Como ocurre en *Daniel o l'optimisme*, esas falacias se encuentran en boca de una amiga de Eugènia: “Ningú no troba bé que l'acompanyis, del matí al vespre, a córrer pels boscos” (Artís i Balaguer 1928d: II, 9).

Pero en la presente obra existe una inversión en los papeles, la persona mayor es

la mujer y la más joven es el hombre, un chico de dieciocho años. Este dato podría parecer irrelevante pero tiene su importancia dentro del desarrollo de la trama pues, en una conversación entre estos dos personajes, esa es una de las acusaciones que se hacen. Esta pareja se crea a partir de la enfermedad de Enriquet, ya que Eugènia se convierte en su enfermera. Esta estrecha relación confunde al joven quien no entiende bien sus sentimientos. Las dudas de Enriquet sobre sus propios sentimientos y los de Eugènia se resuelven cuando él expresa sus celos sobre la relación de ella con su padre. Enriquet le critica como le trata: “Doncs això és el que vull saber: ¿com em tracta vostè, a mi? Com a un home o com a un noi? ¿Com he de tractar-la a vostè? ¿Com a una dona o com a... la meva infermera?” (Artís i Balaguer 1928d: III, 19). No obstante Eugènia tiene claro su papel, el de enfermera y le considera como un hijo (Artís i Balaguer 1928d: III, 20). Avel·lí Artís i Balaguer resuelve este conflicto a través de la proposición a Enriquet de que entable amistad con Felixa, hija de unos amigos de Eugènia, que es de su misma edad (Artís i Balaguer 1928d: III, 22).

El segundo tema anteriormente mencionado es el de cierto ideario sobre el matrimonio. Lo expresa Aurèlia, una vieja solterona, a Anneta, su joven criada: “Cal fugir dels homes com de la pesta. Tenen les paraules molt boniques, però [tachado: cal malfiar dels] perversos els fets” (Artís i Balaguer 1928d: I, 1-2); “Les noies us embadoqueu i acabeu creient que no hi ha res millor que el matrimoni. Com si fos escrit que no ha de venir mai el dia que les dones es neguin a ésser l’escarràs dels marits” (Artís i Balaguer 1928d: I, 2). Anneta realiza una comparación paralela con los amos, aunque Aurèlia comenta que un amo se puede dejar y marchar a buscar otro, pero a un marido “s’ha de aguantar si us plau per força. I si l’amo convenient pots esperarçar trobar-lo, el marit que pugui convenir-te, no el trobaràs mai” (Artís i Balaguer 1928d: I, 3). Califica a los maridos como obra de Satanás.

Respecto a *El misteri de l’express*, cabe señalar que el autor crea ésta comedia a partir de la referencia literaria de un libro de Conan Doyle, *L’express P. L. M* (Artís i Balaguer 1920: [12]), leído por la protagonista durante el trayecto:

Nat.: [...] Com una mena de cuiraca per a prevenir-me. Com un arma de defensa contra possibles –diguem-ne-- accidents... Quan vostè ha entrat, estava llegint precisament un episodi que fa dubtar de que sigui pura invenció de novel·lista... Un lladre d’alta escola, que segueix les petjades d’una dama porta-

dora de unes joies... Això no em negarà que és un cas possibilíssim.

Val. Possibilíssim.

Nati. Un dels recursos a què apel·la el lladre per a espiar a la dama i apoderar-se, en el moment oportú, de les joies que ella du, és el de despullar al revisor del tren i tirar-lo a la via en el pas d’un túnel... (Artís i Balaguer 1920: [12-13]).

Por su parte, el comediògrafo villafranquino invierte los papeles en su pieza, presentando a una mujer elegante que va tejiendo su tela de araña a la espera de que caiga su inocente víctima:

dona superba, d’uns trenta anys, ben dissimulats darrera el maquillatge del seu rostre. Va habillada amb un luxe exorbitant, encara que amb relativa austeritat. Capell amb airores plomes caient-li damunt els ulls i coll i manguito de pells sumptuoses. Quan ha trobat la posició que cercava, treu del moneder una polvera minúscula i una barreta de carmí i es dona un toc més a la toaleta (Artís i Balaguer 1920: [2-3]).

Valentí es esa víctima, “xicot distinguit, elegantíssim, d’uns vint-i-tres anys. Du un sac de mà, una manta de viatge i l’abric al braç” (Artís i Balaguer 1920: [3]). A partir de un malentendido con el revisor, quien cree que son pareja y les pide decoro (Artís i Balaguer 1920: [15]), él piensa que puede comenzar su acercamiento amoroso, pues se había fijado en ella desde al verla en el vagón-restaurante (Artís i Balaguer 1920: [23]). En verdad, realmente es ella quien está tramando sus redes para conocer mejor al co-protagonista:

Val.: Perquè ningú més que jo té la culpa de que l’hagin confosa amb una... qualsevol

Nati.: Oh, no! Es veu que l’home s’ha cregut de bona fe que érem marit i muller

Val. (Un xic animat davant del conformisme d’ella) Qui pogués fer, doncs, que aquesta creència fos una realitat!

Nati.: (Coqueta, amb un somriure) Molt galant!

Val.: (Content de que la conversa vagi per aquest camí) No desitjaria altra cosa que tenir a vostè davant meu, quan s’escaigui l’hora de triar,... si és que jo puc tenir la pretensió d’arribar a triar.

Nati.: Gràcies.

Val. Quina cosa més estranya es això de la simpatia, veritat? Fa mitja hora que ens coneixem, arribarem a Madrid, l’un anirà a les seves coses, l’altre a unes altres, i potser no en tornarem a veure. No obstant, jo no oblidaré mai les sensacions passades en aquest departament de l’express ni oblidaré la lluminositat dels seus ulls.. (Artís i Balaguer 1920: [18-19]).

Ganada su confianza, Valentí confiesa el objetivo de su viaje a Madrid, entregar una cantidad importante de dinero a su padre para la compra de una finca (Artís i

Balaguer 1920: [21]). Para afianzar esa confianza Nativitat también le cuenta la causa del suyo, entregar unas joyas familiares a su hermana, casada con un militar, y expresándole su miedo a que la roben (Artís i Balaguer 1920: [30]). Valentí se ofrece como protector suyo hasta que lleguen a Madrid, ya que ella le confiesa que lleva varios días sin dormir (Artís i Balaguer 1920: [31]).

Valentí también cae en un sueño profundo, aprovechado por Nativitat para llevar a cabo el robo, como se lee en la siguiente acotación:

Fent un esforç, amb molta cautela, li pren el maletí que ell conserva a les mans. L'obre en treu coses i les posa dintre una maleta més gran, que ha despenjat prèviament. Torna a penjar la maleta. Obra la finestra i tira el maletí a la via. Després es llença damunt de Valentí i li treu la cartera, ràpidament. El treu el sobre del diners i l'amasa al forro del seu capell i també la cartera es llençada a la via: tanca la finestra pujant el vidre. Treu una pistola, tira cinc o sis trets contra la finestra, llença la pistola al passadiç, es deixa caure a terra i s'escabella, al mateix temps que crida (Artís i Balaguer 1920: [33-34]).

La comedia concluye fingiendo ella que también ha sido robada y Valentín consolándola. A lo largo de la obra se encuentran referencias al cine y a la literatura. Como ya se ha mencionado, la principal mención literaria es la de Conan Doyle y su personaje más famoso, Sherlock Holmes (Artís i Balaguer 1920: [11]). Respecto a la técnica cinematográfica, valga la referencia de Valentí al “metratge de les pel·lícules” (Artís i Balaguer 1920: [4]) o sobre cuál es la mejor actriz de aquel momento: Jacobini o Bertini (Artís i Balaguer 1920: [8]), llegando a comparan a estas dos actrices con Cervantes y Muñoz Seca (Artís i Balaguer 1920: [10]).

También se pueden destacar algunos rasgos de modernidad que aparecen en este título de Avel·lí Artís i Balaguer, como ya se verá en el capítulo quinto, por ejemplo la presencia en la literatura de las mujeres fumadoras. En este caso Nativitat fuma y el comediógrafo lo justifica por su origen cubano, mientras que Valentí le ofrece un Kedive (Artís i Balaguer 1920: [28]). También aparece la notificación de algunos locales de entretenimiento a donde asistía la juventud de la época, como son: Excelsior, Palece o Edén (Artís i Balaguer 1920: [21]). Por último existe una pequeña crítica a la burguesía catalana que, tras las pérdidas de las últimas colonias, se ha asentado de nuevo en Barcelona y cuyos descendientes ya no hablan catalán (Artís i Balaguer 1920: [29]).

4. 1. 4. interiores provincianos.

*Mai se fa tard si el cor és jove*²¹³ escenifica “un cuadro de una familia” (M. R. C. 1910: 178), vecina de una población cercana a Barcelona. Se ponen en escena las tensiones entre las hermanas y la mujer del propietario de la hacienda porque no ven con buenos ojos que se haya casado con su hermano, perdiendo por ese motivo el control de la casa y con ello el protagonismo. El hermano de la esposa del propietario intenta arreglar las disputas, casando a las hermanas de su cuñado.

Por su parte y acogándose al resumen argumental de una reseña a propósito de su estreno, *El testament d'Abadal* desarrolla la historia del testamento que este “mujeriego impenitente, [habiendo dejado] en legado su palacio a la «Carmeta», esposa del señor «Silvestre», no fue ni en premio a sus favores ni en venganza a sus desdenes, sino en justo homenaje a su virtud, ya que «Carmeta» fue una de las pocas mujeres virtuosas con que «Abadal» se tropezó en la vida” (s.f. 1929d: 19). Este hecho provoca en la vida matrimonial un infierno, “inquieta el ánimo de la mujer, despierta los celos del marido, y, sobre todo, desata las suposiciones de los malpensados y las lenguas de los maldicientes...” (s.f. 1929d: 19).

El crítico de *La Vanguardia* califica la obra como “extraordinariamente cómica, tiene un argumento muy original e interesante, un diálogo gracioso y está lleno de escenas divertidas” (s.f. 1929b: 19). El argumento, según M. Brunet, ha sido aportado por Rosend Llates, de acuerdo con rumores que corrían por el Ateneu de que existía un testamento como el de la obra (Brunet 1929f: 5).

A. Bladé i Desumvila recuerda que esta obra es un ejemplo más de cómo una noticia real es utilizada para un argumento teatral. La comedia se gesta en la redacción de *La Publicitat*, donde su autor era el encargado del cierre de la impresión del diario. La relación del hecho original se habría comentado en una de las tertulias que allí se producían, a la cual debieron de asistir Carles Soldevila, Avel·lí Artís i Bala-

²¹³Recuérdese en este momento que esta obra tuvo una posterior versión, *No és mai tard si el cor és jove* (1927) y que se citará a partir de esta obra. También hay que añadir que durante la investigación no se han encontrado reseñas sobre el estreno de la versión que se puede calificar de definitiva, por lo cual se emplearán las correspondientes a *Mai se fa tard si el cor és jove* para conocer los criterios de los autores que se acercaron al estreno de la pieza.

guer y un señor X²¹⁴, como lo nombra el propio autor en las conversación recogida (Bladé i Desumvila 1993: 169).

Este señor X no se ha podido identificar hasta el presente de forma definitiva. No obstante, por los indicios que se tiene y por el hecho de que en las ediciones impresas de la obra aparezca una doble autoría, cabría identificarlo con Rossend Llates i Serra, el coautor junto Avel·lí Artís i Balaguer. Pero en ninguna de las fuentes biográficas consultadas a propósito de R. Llates i Serra aparece como coautor de la obra, tampoco por parte de Avel·lí Artís i Balaguer, quien le adjudica a Carles Soldevila la sugerencia de la composición compartida de la obra:

Una tarda ens va explicar, a en Soldevila i a mi, un cas del qual, en dir seu, s'ocupava el notari. Es tractava d'una senyora vídua que acabava de llegar cinc-cents mil pessetes a un pretendent que havia tingut de jove i amb qui no va poder casar-se per diverses raons. Casada, després, amb un altre, sofí moltíssim i sempre va portar en el cor aquell primer amor. El seu testament n'era la millor prova. Breu: jo vaig veure de seguida que el tema era bo. «Per què no aprofiteu l'assumpte per a una comèdia?», vaig dir a l'informador. Va contestar que no s'hi veia amb cor, que no coneixia la tècnica de teatre... Llavors intervingué Carles Soldevila: «Per què no l'escriuiu en col·laboració?» «Així sí, per mi encantat!» —digué el passant. Vam sortir plegats, parlant de la futura comèdia, i vam concretar una cita per a l'endemà, al Romea on aquells dies es representava una obra meua. Jo no vaig poder dormir en tota la nit, pensant en la vídua, en el testament, en les cinc-cents mil pessetes... Abans de sortir el sol, ja era dempeus. Vaig agafar la ploma i en quatre o cinc hores vaig estructurar l'obra, la lligada dels actes, les escenes capitals i el final. A mitja tarda, ens vam trobar al Romea i allí vam acabar de concretar. «Ara vós, d'acord amb aquest esquema» —vaig dir al meu col·laborador—, «fareu els diàlegs, els revisarem i en pocs dies tindrem la comèdia.» Va complir, i batejàrem l'obra amb el títol que jo li vaig proposar: *El testament de l'Abadal*. Unes quantes setmanes després vam estrenar l'obra amb molt d'èxit (Bladé i Desumvila 1993: 169-170).

En la crítica aparecida en *LET* se hace referencia a que tiene influencia de *La Llotja* de Josep M. Millàs-Raurell (s.f. 1929h: 148). A los pocos días de ser estrenada saltaron los rumores en el Ateneu de que la obra era un plagio de una comedia

214 Así se describe la decoración en *Mai se fa tard si el cor és jove*:

L'estancia es plena de sumptuositat. El paper y els frisos ab que s'han cobert les parets són d'estil modern y tons alegres que's contradiuen quelcom ab l'estructura arquitectònica de la casa, aixecada a principis del segle passat, remarcantse desseguida que s'ha volgut posar luxe y coqueteria allà on dominen la senzillesa t l'austeritat de linies.

Ocupa gairebé tot el fons una miranda espaiosa que, de cara a Ponent, dóna a jardins, ab vidrieres de cristalls petits y quadrats tapades en sa meitat inferior per elegants visillos y totalment per persianes verdes colocades a l'exterior.

[...] Tot aquest mobiliari ha d'esser del mateix, estil, modern, elegant, inglesat.

Del sostre, venint a caure sobre la taule, en penja una làmpara elèctrica de bon gust. Damunt la taula un gerro ab flors fresques y oloroses. (Artís i Balaguer 1910a: s.p) Así es recogida la descripción de Avel·lí Artís i Balaguer: “passava per ser un poeta fi i un home distingit. Era, en realitat, un dilettant passadorament amoral, encara que ell potser no se n'adonava. Tenia la carrera d'advocat i en aquell temps, fa més de vint anys, treballava de passant amb un notari” (Bladé i Desumvila 1993: 169).

de Serafí Pitarra, *Cint mil duros*. Avel·lí Artís i Balaguer, en las conversaciones ya citadas con A. Bladé i Desumvila, justifica este hecho vergonzoso, aclarándolo de la siguiente manera:

Jo tenia totes les obres d'aquest autor en el meu arxiu i no em va costar gaire de corroborar que el que deien era cert. Pitarra, en efecte, tenia una obra, Cent mil duros, amb l'argument explicat a en Soldevila i a mi, a la redacció de «La Publicitat». Ja podeu imaginar el meu disgust. No sabia com sortir-me'n i vaig passar per la vergonya d'haver de fer unes declaracions confuses explicant el que havia ocorregut. Però, en el millor dels casos, la gent va pensar que Artís, autor teatral, no coneixia les obres de Pitarra i es deixava prendre el pèl com ell de vegades el prenia als altres! (Bladé i Desumvila 1993: 170).

Desde sus primeras obras, Avel·lí Artís i Balaguer plantea un nuevo género y un nuevo modo de hacer teatro, tal y como reflejan las diferentes críticas a sus obras, incluidas las que aparecen tras el estreno de *Mai se fa tard si el cor és jove*. En la revista *La Catalunya*, M. R. C. comenta que “trae al teatro catalán un arte exquisito y un soplo de vida naturalista, ennobleciendo la escena y eximiéndola de toda concesión á efectismos deslumbradores [...] enemigo hasta aquí del arte sensiblero y de los cascabeles de juglar...” (M. R. C. 1910: 178); F. Periquet, en *El Teatro*, indica que toma la realidad como una fotografía y vuelve a insistir en la idea de comedia exquisita, “sin el más remoto parentesco con el teatro de Echegaray ni con Ibsen. Tampoco se asemeja á Benavente” (Periquet 1910: 23). Por su parte, en *Gent Nova* aparece una reseña donde se vuelve a esta idea: “Tota l'acció está portada ab una gran naturalitat y els tipus son tots ells ben dibuixats” (V. 1911: 5).

En las diferentes críticas de *El testament d'Abadal* que aparecieron en *La Vanguardia* se remarca el carácter cómico de la pieza y se destacan algunas situaciones y ciertas alusiones macabras, “cómo la escena del brindis mientras pasa el entierro. El momento final en que los protagonistas se encaran con el público, desconcierta un poco, no por nuevo y atrevido, sino simplemente por desplazado e inoportuno, dado el tono de la obra” (s.f. 1929c: 19). M. Brunet comenta que el “segon acte l'obra vacil·la entre el drama i la farsa, però l'Aymerich, que és un actor formidable, la fa desviar, segurament per indicació dels autors, cap a la farsa” (Brunet 1929: 5). El crítico de *La Vanguardia* comenta su estructura: “los dos primeros actos, siendo el segundo completamente innecesario. En el tercero, que es el más movido y teatral —estando, además, en esta ocasión, avalorado por una bella decoración de Batlle

y Amigó—, se nos da, como previsto final, la solución consabida”(s.f. 1929c: 19).

Como se podría esperar, la decoración de la casa de *Mai se fa tard si el cor és jove* / *No és mai tard si el cor és jove* continúa con los mismos parámetros que en las anteriores obras, a pesar de que la acción esté situada a las afueras de la ciudad de Barcelona:

L'estància és sumptuosa. Per tal de convertir-la-hi, s'ha prescindit de l'estructura arquitectònica de la casa (aixecada a les primeries del segle XIXè), i s'ha revestit d'un aire de luxe i coqueteria que contrasta, amb lleu violència, amb les línies dominants, senzilles i austeres. Les parets ha estat decorades d'acord amb l'estil imposat pels artífexs del dia, i el mateix ha succeït amb el mobiliari i els aparells d'il·luminació.

Al fons [...] hi ha una miranda espaiosa, de cos sortit, que dona a un jardí. Els cristalls de les seves vidrieres són tapats en llur meitat inferior per fines cortinetes clavades part de dintre, i del tot per persianes enrotllades, de fusta, pintades d'un to gris i col·locades a l'exterior. [...]

A la dreta del fons hi ha un bufet abundantment proveït. Dintre la miranda, un aparell elèctric dels de peu, amb artístic pàmpol, i una taula i quatre butaques de jonc.

A mitja escena, en front del bufet, una taula voltada de cadires. Penja damunt d'ella un aparell d'il·luminació elèctrica.

En els panys de paret que queden lliures, però sense enfarfec, algunes pintures de bones firmes,

L'ambient, doncs, és de riquesa i de bon gust (Artís i Balaguer 1927a: s.p)²¹⁵.

En cuanto al decorado del primer acto de *El testament d'Abadal*, como ya se ha mencionado, es una tienda:

L'estancia és rància, humida, baixa, de sostre envigat. Serveix de sala de rebre, menjador, despaig, cosidor, planxador, etc. Enllà del fons hi ha la botiga, a la qual comuniquen una porta de dues fulles envidrada, situada cap a la dreta de l'actor, i una finestra rectangular, que cau cap a l'esquerra, a l'alçada del pit.

Al costat de la dreta hi ha, a primer terme una porta d'una sola fulla, de vidres glaçats, la qual dona a un altre corredor, del que hi ha la botiga. A la part alta del bastiment, hi ha una campana que avisa quan algú entre per aquesta porta falsa. Al darrer terme, el naixement d'una escala que condueix a l'entressol, on deu haver-hi les altres cambres.

Entre ambdues portes hi ha un bufet tronat i carquinyoli, plé de vaixel·la de vidre i d'objectes d'art, carrinells i passats de moda.

²¹⁵ Así se describe la decoración en *Mai se fa tard si el cor és jove*:

L'estancia es plena de sumptuositat. El paper y els frisos ab que s'han cobert les parets són d'estil modern y tons alegres que's contradiuen quelcom ab l'estructura arquitectònica de la casa, aixecada a principis del segle passat, remarcantse desseguida que s'ha volgut posar luxe y coqueteria allà aon dominen la senzillesa i l'austeritat de línies.

Ocupa gairebé tot el fons una miranda espaiosa que, de cara a Ponent, dona a jardins, ab vidrieres de cristalls petits y quadrats tapades en sa meitat inferior per elegants visillos y totalment per persianes verdes col·locades a l'exterior.

[...] Tot aquest mobiliari ha d'esser del mateix, estil, modern, elegant, inglesat.

Del sostre, venint a caure sobre la taule, en penja una làmpara elèctrica de bon gust. Damunt la taula un gerro ab flors fresques y oloroses. (Artís i Balaguer 1910a: s.p).

A primer terme de l'esquerra hi ha un sofà tronat, soli vern. Al seu davant un brasser. A segon terme una tauleta escriptori arrambada a la paret, amb prestatges a damunt, plens de llibres, papers, i les coses més heterogènies. Al seu voltant, a la paret, i bé on sigui, ganxos plens de factures, cartes i lletres de canvi. Penja del sostre, damunt la taula, una bombeta amb pàmpol de metall esmaltat.

Cap a l'angle de la dreta, una taula de menjador rodona, voltada de cadires. Cau al seu damunt un aparell d'il·luminació amb faldilletes de confecció casolana.

Per les parets, ací caic i allà m'aixeco, cromos de tota mena, porta-postals, retrats de família i una dotzena de teles pintades a l'oli, cinc o sis de les quals son sense enmarcar. (Artís i Balaguer 1929a: I, 2-3).

El tercer acto es más lujoso aunque con aires de una burguesía provinciana:

Un saló vastíssim de proporcions, d'estil Imperi, a casa de l'Abadal.[...]

Entre les dues portes del fons, hi ha una xemeneia esculturada, i al damunt d'ella, un retrat a tamany natural, molt ben enmarcat, d'un senyor d'uns trentacinc anys, de bell aspecte, amb bigoti a la mena de Guillem II d'Alemanya, i vestit de jaqué. Com es veurà més avall, atribuïm el quadri a Ramon Cases, que és tan com dir que no pot ésser un pastitxo.

A la dreta, a primer terme, hi ha una consola baixa que sosté un mirall d'una regular alçada, amb marc de metal daurat. A l'esquerra hi ha un joc de sofà i cadires de brassos. A l mig del saló hi ha una taula rectangular, amb marbre gris al pla, i aplicacions de metall daurat als angles, damunt la qual hi ha una reproducció del Cupido de Praxiteles. Mitja dotzena de cadires, entapissades com el sofà, repartides allà on convengui. No cal dir que el mobiliari ha d'ésser del mateix estil que la decoració de parets i sostre i l'estructura del saló.

Penja del sostre una aranya de cristall. A terra hi ha una catifa de tons blaus, amb una cenefa a tot el vol. així mateix d'estil imperi.

Les parets, folrades de domàs blavós, son materialment cobertes de quadros de totes les firmes de prestigi, velles i noves.

Tots els altres detalls que puguin contribuir a donar idea de riquesa, bon gust i confort, com ara bibelots, un bon rellotge damunt la xemeneia, alguna escultura que descansi en pedestal adequat, etc., ho deixem al bon gust del director d'escena, en el supòsit que a més de tenir-ne, pugui disposar de les coses que li calguin per a donar-ne proves.

Son les onze del matí d'un diumenge, passats deu o dotze dies de l'acte anterior. (Artís i Balaguer 1929a: III, 1-2).

En estas obras no aparecen referencias a las actividades que realiza la burguesía barcelonesa, ni a las que podría realizar la provinciana. Para el planteamiento argumental de estas piezas no se necesitan estos referentes, pero sí para marcar las diferencias entre el campo y la ciudad, centrándose en sus habitantes. Éste es el asunto que, junto con el tema matrimonial, se encuentran en ambas obras.

La estructura argumental de *No és mai tard si el cor és jove* va ligada a la evolució temàtica de la obra. En un primer moment se planteja el problema, camp vs. ciutat, a lo que se afegeix, per a resoldre els conflictes familiars, la opció del

matrimonio como única vía. Avel·lí Artís i Balaguer, antes de entrar en los asuntos que plantea en este título, recrea con un aire popular y un tanto grotesco una serie de escenas de vida familiar, teniendo como personaje central a Jaumet, el hijo de los propietarios de la vivienda, y a Mari y Jaume: Jaumet corriendo alrededor de la mesa del comedor (Artís i Balaguer 1927a: 11); referencias a fiestas populares y diferentes dichos asociados a ellas (Artís i Balaguer 1927a: 11-12); el diálogo de Jaumet donde no se decide quién tiene que acabar de vestirle (Artís i Balaguer 1927a: 12-13); o en cuanto a una travesura de Jaumet, existe dos lecturas según la versión, en la primera es con los criados en casa de sus abuelos:

La Mari: Y un día a casa'ls papas, que va anar dient a tot el servei que s'espe-
ressin a la sala de rebre per ordre de la mamà, asseguts fins que ella hi anés,
que'ls volia fer una advertencia... (Una rialla plena no la deixa seguir enrao-
nant.)

En Jaume y La Quimeta, rient: Ah, ah, ah!...

La Mari: Figúrat, coneixent el gènit de la mamà, la por que tenien aquella gent!

En Jaume y La Quimeta, rient: Ah, ah, ah!...

La Mari: Van estarse allà més de mitja hora sense gosar dirse una paraula.

En Jaume: Y còm va acabar?

La Mari: Que quan al nen li va semblar bé va fer anar a la mamà a la sala y
va trobar a tota aquella gent com si els hi haguessin clavat. (Artís i Balaguer
1910a: 19).

En la versión de 1927, esta trastada es sustituida por una anécdota con el administrador de los bienes de la familia: “Encara no saben quina van fer-ne, l'altre dia? Va sentir don Ramon, i, quan anava a seure per esperar-lo a vostè, va enretirar la cadira, i va fer-lo caure, com un sac, a terra” (Artís i Balaguer 1927a: 16).

El contraste entre la vida rural y urbana se desarrolla principalmente en el primer acto de la obra, a través de las diferencias entre Mari y Andriana y Beneta, hermanas de Jaume. Las dos hermanas son presentadas como tradicionales, “vestides de tons foscos, amb mantellina, vénen de missa matinal, els devocionaris als dits” (Artís i Balaguer 1927a: 19), Sendo las llama “rates de sagristia” y “que tot el dia són a missa, i tot el que fan ho fan perquè el rector les aconsella!” (Artís i Balaguer 1927a: 25). Respecto a la cuñada, véase el siguiente fragmento:

Quimeta: Aquest any ho paga tot donya Marí.

Sendo: No me'n parlis més, de donya Marí, si ho fas per ofendre les meves
conviccions... Ara, si és per atabalar-me, parla-me'n tat com vulguis... Quina
dona!... L'has vista, avui?

Quimeta: Ja ho crec!

Sendo: Amb aquell vestit?

Quimeta: Jo l'he ajudada a vestir!

Sendo: Quina sort tens! (La Quimeta alça una persiana de les del fons, i entra
claror a l'escena. Com si encara veiés des d'allí la Marí, respon a en Sendo:)

Quimeta: Mira-te-la: encara es veu!... Quin goig que fa: veritat?

Sendo: Jo no sé pas d'on surten les dones així!

Quimeta: Quin aire que té!

Sendo: I aquells ulls tan negres!... (Pausa curta, durant la qual està de cara al
jardí). Ja veus que jo soc un descregut i sé totes les coses d'aquesta vida, oi?...
Doncs quan veig la senyora, estic per creure allò que diuen, que les criatures
vénen del cel. Ella ho és, un tros de cel caigut a la terra! (Artís i Balaguer
1927a: 24-25).

La mala relación entre las cuñadas viene de porque su hermano se ha casado con Mari, de origen urbano y ante quien pierden el control de la casa. Un ejemplo se encuentra cuando Mari tomó la decisión de retirar el cuadro de los padres de Jaume que presidía el comedor (Artís i Balaguer 1927a: 28), aunque en realidad lo había mandado restaurar (Artís i Balaguer 1927a: 43); o el ir libremente “de dalt a baix, sense consultar-ho amb ningú?” (Artís i Balaguer 1927a: 28). En la reseña aparecida en *Gent Nova* se resume muy bien el problema que plantea Avel·lí Artís i Balaguer:

L'ambient ciutadà, modern, que ha viscut sempre la Marí, fá que sentí ansies
de renovació en moltes de les coses de l'antiga casa senyorial, ab veritable sa-
tisfacció del seu marit, en Jaume, però no aixís de la Adriana y la Beneta, que,
portades més que per cap mala passió, per l'enveja del viure felís de la Mari y
en Jaume, encara que elles no ho comprenen aixís, además, empeses per la gent
de fora que en sa enveja hí troven camp abonat pera sembrarhi la llevor de la
discordia familiar, que, en veritat sia dit, molta afició an aixó hi té bona part de
tots els pobles, troven malament tot quant fá la Marí. (V. 1911: 5).

Las cuñadas también le critican otras cosas, como la educación de Jaumet (Artís i Balaguer 1927a: 21); o que no respete, como ya se ha mencionado, el recuerdo de sus padres: “Morts i tot, a casa se'ls ha de respectar tant, si més com se'ls respectava en vida” (Artís i Balaguer 1927a: 28); y asimismo le reprochan al hermano que haya elegido a Mari para casarse, sin haberlas tenido en cuenta:

Beneta: Quina mala hora va tenir, el pare, quan va enviar a Barcelona en Jaume
per tal que estudiés!

Adriana: Si hagués pogut pensar-se el que havia de prevenir-ne, del seu desig
de fer-lo savi!

Beneta: Jo no sé quin encís té, aquesta dona, que el fa ballar com ella vol!

Adriana: Cap encís: la picardia de les dones de ciutat. I com que ell és un tros
de pa... (Artís i Balaguer 1927a: 29).

Se quejan del lujo y de los caprichos de Mari, ya que la calle Major del pueblo no es el “passeig de Gràcia” (Artís i Balaguer 1927a: 31); también del trato que profiere a los demás, “plau tant de franquejar-se amb tothom, fins amb els mossos, que després no li tindran ni una engruna de respecte” (Artís i Balaguer 1927a: 33).

Como es normal, Jaume se posiciona junto a su esposa dejando siempre claro a sus hermanas que la que manda en la casa es Mari: “Ja veuràs, Adriana: és tot això, el que volies dir-me?... Doncs ten entès que la Mari mana i disposa, i el que ella fa està per ben fet. I ha d’estar-ho per tothom, de ben fet, entens?... Per mi, per tu i per la Beneta...” (Artís i Balaguer 1927a: 30). Se concluye que todas estas quejas vienen promovidas por el nuevo vicario del pueblo como baluarte de unos determinados valores (Artís i Balaguer 1927a: 32). Mientras, Mari siempre intenta evitar las discusiones, a pesar de las continuas recriminaciones de Jaume, presionado por sus hermanas, evidenciándose una lucha entre lo moderno y lo tradicional (Artís i Balaguer 1927a: 47-50).

A partir del segundo acto la trama matrimonial cobra protagonismo, utilizándose como medio para resolver los problemas derivados de la convivencia. Como ocurre en *Quan l’amor ha encès la flama*, tiene que aparecer un nuevo personaje, procedente del extranjero para idear un plan que logre el triunfo del amor. En *Mai se fa tard si el cor és jove / No és mai tard si el cor és jove* lo posibilita la llegada de Gabriel, un

jove avesat a la vida de mundialitat, y home modern, als pocs dies s’entera de la veritable situació d’aquella família, comprenent el perill en que està la felicitat de la seva germana, per les continuades lluites entre els germans. Del seu temperament observador en treu el convenciment de que lo que l’Adriana y la Beneta senten no es odi sino enveja de la felicitat, y determina fer tot lo possible pera casarles (V. 1911: 5).

Con la hermana pequeña, Beneta, no tiene muchos problemas porque ha observado la complicidad que se ha creado con el abogado de la familia, Pibernat. Pero en el caso de Adriana, más complejo por su edad, se ayudará del criado, Sendo, para intentar solucionarlo.

Como es habitual en muchas de las obras del comediógrafo villafranquino, se debate sobre cuál es la mejor edad en la mujer para casarse, algo que atañe a las dos hermanas. Define dos tipos de mujer, planteándose si alguien se decantaría por una

“... noia fresca, jove i riallera, o per una dona ja madura, quieta, silenciosa, que fes els petons amb els llavis ressecs?” (Artís i Balaguer 1927a: 54). Estas palabras son corroboradas por Gabriel, inclinándose por el primer tipo de mujer:

Però el seu amor ha estat sempre un amor de passada; una passió que comença abassegadora i acaba així que s’esvaeix l’idil·li, que sol ésser molt aviat... La joventut, els setze i vint anys que tothom entén per joventut, plàsticament és molt bella; però tan delicada, molt trencadissa, tan alada, que et fuig de les mans que no te n’adones. [...] [Sobre la mujer madura] Que veu pròxim els seu crepuscle, i la visió la torna pràctica; i que sap que quan passa una moixaina no pot menysprear-la si vol salvar el perill de fer tard... (Artís i Balaguer 1927a: 55).

En una conversación posterior entre los ambos, las sospechas de Gabriel se confirman por cómo habla Pibernat de Beneta pues dice que “es jove, bonica, estima...” (Artís i Balaguer 1927a: 63); o por el modo en el que se describe el encuentro en la siguiente escena:

(Se’n va per l’esquerra i, abans d’arribar a la porta, apareix per allí la Beneta. Es saluden afectuosament: —Com està? —Bé. I vostè? —Bé, gràcies. Ell, quan ella ha avançat, es gira per mirar-la, moviment que també fa ella, i les mirades d’ambdós es troben. Ella es sufoca. El somriu i se’n va. En Gabriel, rialler, des del segon terme, observa l’encontre sense ésser vist de la Beneta) (Artís i Balaguer 1927a: 64).

El amor ha cambiado la actitud de Beneta, aunque lo intenta negar, pero en una conversación con su hermana se descubre a sí misma (Artís i Balaguer 1927a: 76-77). No solo ante su cuñada, sino también con Jaumet, como se puede observar, por ejemplo, mientras Beneta juega con el niño (Artís i Balaguer 1927a: 93).

Por su parte, en el caso de Adriana es más complicado conseguir que surja el sentimiento del amor en ella. Como ya se ha indicado, Gabriel intentará casarla con la ayuda de Sendo, aunque es complicado porque ya es una mujer adulta: “Els seus trenta sis anys, ja gairebé la fan ésser madura... Té plètora d’enteniment... el seu amor fóra una amor reflexiu...” (Artís i Balaguer 1927a: 60-61). Hará por encontrar un pretendiente entre los habitantes del pueblo, como es el caso del doctor Farreres. Sendo, en otro momento, comenta que no hay nadie que quiera comprometerse con ella, ni siquiera siendo “pubilla” (Artís i Balaguer 1927a: 87). Con este intento de concertar un matrimonio, se propone un asunto recurrente dentro de la dramaturgia del comediógrafo villafranquino, el de la mejor edad de la mujer para contraer

nupcias.

Como constante, en todas las obras de Avel·lí Artís i Balaguer, para que triunfe el amor, debe de haber alegría. En una conversación entre Adriana y Gabriel se confirma esta idea, afirmando que todo el mundo sería feliz, viviendo en un mundo maravilloso. Parece que estas palabras hagan mella en Adriana, según se puede observar en las acotaciones (Artís i Balaguer 1927a: 70-71). Ésta expresa sus dudas sobre esa condición para alcanzar el éxito (Artís i Balaguer 1927a: 80), aunque en una conversación posterior con Beneta parece que cambia de actitud.

En el tercer acto se confirma el triunfo del amor, representado en la figura de Adriana. Ese logro, como ya se ha mencionado, solo es posible con el cambio de actitud mediante la alegría; no obstante, Adriana aun es reacia a mostrar sus sentimientos. En lo que a ella respecta Beneta es más ensoñadora; por ejemplo, describe una escena de alta sociedad con motivo de un paseo (Artís i Balaguer 1927a: 100-101).

A pesar de que Adriana está decidida a casarse, no acepta que le sea impuesto el matrimonio. Jaume había decido que lo hiciera con el doctor Farreres a causa de las continuas discusiones familiares (Artís i Balaguer 1927a: 105-106), ocurrencia que ya tuvo en su momento Gabriel. Como es lógico, esa sería la opción más lógica para una mujer de cierta edad y de su estatus económico. No obstante, Adriana rechaza la propuesta.

La solución que propone Avel·lí Artís i Balaguer es clásica y la esperada teniendo en cuenta sus anteriores obras. Se desencadena en una última conversación entre Gabriel y Adriana, tras la decisión de ésta de marcharse de la casa. En dicha conversación se vuelve sobre la mala relación con su hermano y sobre la negativa al compromiso con el doctor (Artís i Balaguer 1927a: 127-128). En el momento de la despedida los gestos de Adriana delatan su verdadero sentimiento hacia Gabriel, provocando la siguiente situación:

Gabriel: Adriana!...

Adriana: Deixi'm estar, Gabriel, deixi'm estar...

En Gabriel: Escolti dues paraules. Vaig a veure si puc descobrir aquest secret que s'ha entestat a no revelar-me... Potser és una pretensió meva (i si fos això cauria a terra de genolls fins a obtenir el seu perdó) o potser és un neguit

d'aquest trosset de carn que encara s'espona quan veu patir, o és potser la il·lusió de plantar cara als vint anys que tinc de massa... (Costant-li un xic de dir-ho) No... ha pensat mai en mi?

Adriana (Tapant-se la cara, temerosa que l'expressió la comprometi): Gabriel!...

Gabriel (Esclatant): Oh, sí!... No m'he enganyat, doncs?... (Entusiasmant-se gradualment): Encare vibra, el venjatiu! (Signant-se el cor). I ara me les vol fer pagar totes! Si m'ho deia i no m'enganyava!... Veritat, Adriana, que no m'enganyava?...

Adriana (Trasbalsada d'emoció i de goig): El cor no menteix, Gabriel!

Gabriel: Ara hi veig clar, ara! Si he estat un...! Si jo, en lloc de perdre el temps pensant en els altres, l'havia d'aprofitar pensant en mi... I mirar-la bé, Adriana, i esbrinar el que ara acabo d'esbrinar en profit meu!

Adriana (Sense donar-se compte del que diu): Com ho vaig esbrinar-ho jo mirant-lo a vostè!

Gabriel (Entusiasmant com un noi): Quin cas més extraordinari, aquest que veig, que toco i que gairebé no comprenc!

Adriana (Amb una certa melangia): I no es tard, ja, per a nosaltres, Gabriel?

Gabriel: Tard, tenint aquest d'aquí dintre que esbatega com si volgués fugir?...

Adriana: Com el meu, que fa basarda de sentir-lo!...

Gabriel: Tant que em pensava haver viscut, i ara em sembla que tot just començo a viure!

Adriana (Joiosa): De veres, Gabriel?

Gabriel: Si sento un formigor per tot el meu cos, un tremolor de mans i de cames, que semblo un noi!... Jo que em reia d'en Pibernat!... Anem, anem a dir-ho a tothom!

Adriana (Plena d'intens goig): Gabriel!

Gabriel (Tremolant-li la veu): Adriana... Adriana... meva!

L'Adriana (Embadalida): Ah! Quin goig! (Artís i Balaguer 1927a: 131-133).

En *El testament d'Abadal* el asunto principal es el matrimonio junto a los celos generados alrededor de la pareja formada por Silvestre y Carmeta, felices después de tantos años de casados (Artís i Balaguer 1929a: I, 7). Silvestre, según Maria dels Àngels, es “un tros de pa beneít”:

Es un artista, filla meva; i als artistes dona'ls-hi art, però no els donguis botiga. Qué m'has de contar a mi? No veus que n'he tractats tants, bons i dolents, rucs i savis! Deu anys de fer de model de Circol de Sant Lluc a Barcelona, serveixen molt per a coneixe'ls tots els vicis i totes les cirtuts. A ells, deixa'ls passejar-se o greu de panxa al sol, o tancar-se a un cafè xerrant amb altres de la seva corda, i vinga discutir i vinga inspirar-se. Així que s'inspiren, ja están contents. No et diré que de tant en tant no dibuixin o pintin una mica o no escriguin unes ratlles, o facin altres coses segons les seves arts. Però, el que els agrada més, és inspirar-se al mateix temps que's passegen i prenen cafè, copa i puro. (Artís i Balaguer 1929a: I, 8-9).

Pero según Carmeta realmente no cumple con ese estereotipo porque, reconvertido en tendero, solo añora su pasado, mientras que “la botiga li cau damunt, i rondina

una mica més del que deuría” (Artís i Balaguer 1929a: I, 10).

El ambiente de círculos artísticos de la época se muestra en algunas de las escenas del primer acto: “Com sempre, faci fred faci calor. Es moriríen, si ‘els privava d’aquesta hora de discussió sobre una pila de coses que només ells entenen” (Artís i Balaguer 1929a: I, 11). Los contertulios, amigos entre ellos desde niños y en una escuela de arte, tratan diferentes temas relacionados con el mundo de la pintura (Artís i Balaguer 1929a: I, 14, 15, 17-18).

Con el anuncio de la muerte de Abadal, antiguo compañero (Artís i Balaguer 1929a: I, 23), surge el principal elemento desestabilizador de la relación entre Silvestre y Carmeta.

A Abadal se le puede considerar un donjuán, siendo descrito en los siguientes términos: “Havía d’acabar així; alló que déiem: la vida ociosa, el desordre, el sovin-tejar les escapades a la capital... En el pecat es troba la penitència” (Artís i Balaguer 1929a: I, 24); “Era un pervers, un llicenciós, un perill constant pels sagrats llaços conyugals” (Artís i Balaguer 1929a: I, 25). Añádase que sus antiguos nunca fueron a su casa ya que solo entraban las mujeres (Artís i Balaguer 1929a: 27).

En medio de las citadas discusiones sobre arte se anuncia la llegada del notario que quiere hablar con el matrimonio, dado que Abadal ha dejado la herencia a Carmeta “en la seva darrera voluntat” (Artís i Balaguer 1929a: I, 36):

Catue.: Clar: que et deixa una casa: la seva magnífica casa del carrer del Born, amb els mobles, i totes les demés coses que hi ha al pis primer que ell ocupava (En Silvestre, aclaparat, resta amb el cap entre les mans. La Carmeta, sense esma, clama:)

Carmeta: Quina infàmia!

Catue: Filla meva: no es tracta de res que sigui menyspreable; és una galant casa, composta de botigues i tres pisos, el segon i tercer, amb dues vivendes a cada replà... Fel que fa als teus justos escrúpols, la qüestió és tenir el cor net i poder anar amb el cap ben alt. (Artís i Balaguer 1929a: 36-37).

Esta noticia que debiera suponer una alegría, es tomada como una ofensa por Silvestre y Carmeta (Artís i Balaguer 1929a: I, 38). Silvestre le pide explicaciones acerca de si ha tenido relaciones con el difunto:

Un anaves a veure’l? A casa seva, és clar! Com tantes d’altres! Perque resulta que tu ets una de tantes! Com jo soc un de tants! I el més ruc de tots, per empitjorar-ho! Ara entenc tota la farsa de la renyina a casa, hauria pogut comprometre-us una mirada, un detall qualsevol! I jo que em pensava que en tenia la culpa la Vicaria! Del que té la culpa, la Vicaria, és d’haver-me casat amb tu, perjura, mala dona! Si, si, mala dona! Perjura! Mes que perjura (Artís i Balaguer 1929a: I, 40).

Carmeta declara su inocencia y defiende su honor ante los amigos de Silvestre:

Mentida! Jo no he tingut mai res que veure amb l’Abadal ni amb ningú! Ho juro davant de Deu, de la Verge [Lo aña de después], dels sants, del pare i de la mare! Si menteixo, que un llam em mati aquí mateix! [...] L’Abadal era un mal home, i ho és encare después de mort! Si, si! No hi pot haver repós per a ell! Només a un bréto!, a un escorpi, se li pot ocórrer venjars-e així de l’honrad (esa [lo aña de después]) d’una dona! (Artís i Balaguer 1929a: I, 45).

No convence a Silvestre y Vilardell, uno de los amigos presentes, defiende su honor, contando lo que en verdad ocurrió:

que era objecte d’unes assiduitats excessivament malévolas [...] La teva dona em va fer prometre que, a més a més de guardar silenci sobre el cas, que no convenia ni a l’honor d’ella ni al teu que el cas fos esbombat, em va fer prometre, dic, i jo vaig complir-ho al peu de la lletra, que jo, Esteve Vilardell, empen-dria a l’Abadal, i li diria que, deixés d’empaïtar la Carmetasi volia que la festa acabés en pau. Tu eres l’arma de guerra que la teva dona i jo ens guardavem pel cas d’una negativa. L’Abadal va dir una grolleria de les seves, i renunciant a la Carmeta, va anar per una altra (Artís i Balaguer 1929 : I, 47-48).

Vilardell puso por condición su alejamiento de la tertulia, mediando una discusión artística:

El dia que va desertar del nostre cenacle (tachado cercle) per un motiu tant insignificant com era el voler que tots penséssim com pensava ell, que «La vicaria» de Fortuny és una tela i no una taula, van acordar que el donàvem per mort (Artís i Balaguer 1929a: I, 28).

El tema de los celos continúa muy presente a lo largo de la pieza, pues Silvestre cuenta que Carmeta le engañaba con Abadal:

De vegades, em sembla que donaria qualsevol cosa perque fos veritat que tu m’enganyaves amb aquell bréto!. Fora un dolor viu, però fora un dolor natural. D’altres el passen i no s’en moren pas. Però aquest rosec que em furga nit i dia; aquesta rabia impotent de saber que sense ésser banyut, tothom m’hi tindrà, és una pena de l’infern! (Artís i Balaguer 1929a: II, 2).

Silvestre busca vengarse de Abadal asistiendo a su entierro “per escupir-li el rostre quan al cementeri obrin el bagul, perque tothom em vegi que dono la cara” (Artís

i Balaguer 1929a: II, 3), al tiempo que hará por besar a Carmeta delante de todo el mundo “i cantarém un cant a l’amor i a la vida, i a totes aquelles coses del temps dels quatre gats” (Artís i Balaguer 1929a: II, 17). Carmeta comenta a Maria dels Àngels que su marido solo persigue la forma de vengarse con el supuesto amante: “Aquesta nit ha estat un deliri. Jo no sé quan em fa sofrir més: si quan es posa plorós i m’omple de festes, o quan se l’enduu un ram de follia” (Artís i Balaguer 1929a: II, 5). Tambien comenta que sufre porque Silvestre duda de ella, aun teniendo a su favor que

totes les proves que té son favorables a mi, i no té més remei que convencer-se a ell mateix, que no pot dubtar. Però en el fons del fons, la cabòria va fent forat. I si jo volgués excusar-me massa davant d’ell, no faria més que donar ales a les seves sospites, injustes, i per això, precisament, perquè son injustes, més fonament arrelades” (Artís i Balaguer 1929a: II, 6).

Maria dels Àngels dice que, si Abadal hubiera querido dañar su reputación, lo hubiera hecho diciéndole “a l’orella de qualsevol dels seus coneguts, que tu i ell, així i alló, i no tenia cap necessitat de regalar-te una casa com la del carrer del Born” (Artís i Balaguer 1929a: II, 9).

La casa de Abadal se describe del siguiente modo: “Amb un bé de Deu de jardí, amb la seva cascada, i el seu brollador, amb un rajolinet d’aigua que surt de... d’un angelet que fa pipí” (Artís i Balaguer 1929a: II, 8), y:

els mobles son dels millors que’s veuen: que caoba, que roure, que xicaranda... Dues sales on se pot fer ball; el seu menjador amb escalfa-panxes amb figures de marbre; tants dormitoris com vulguis; cusidor, cuina, rebot; despatx, i fins bany, per si un dia esteu malats. Ara compta de quadros, de llums, de miralls, de cortinatjes, d’escultures, de vitrines, i de catifes d’aquelles que hi camines i sembla que no toquis de peus a terra” (Artís i Balaguer 1929a: II, 9-10).

Maria dels Àngels perfila a Abadal como un perfecto donjuán:

Cal haver lleigit una mica i conèixer el mon, per a saber com és el cor d’aquests homes que han tingut tantes dones. Com que están fets a no trobar resistència, aviat es cansen de l’una i de l’altra... Però el dia que en troben pel camí una que és esquerra, que els planta cara i que’ls diu que no, i que no, están cuits: com que no la poden heure, acaben per omplir-se’n el cap i ella es converteix en l’únic amor veritable de la seva vida. Proven d’oblidar-la amb d’altres, però és inútil: com més va, la passió és més forta... Una passió d’aquestes pot arribar a emmalaltir el qui la sofreix; pot matar-lo... (Artís i Balaguer 1929a: II, 10-11).

Ella le aconseja a Carmeta que acepte la herencia pues de lo contrario tendrán que separarse:

Perque el refús será tant com declarar que el teu home et recuneix culpable i que considera el legat com un premi als teus descarrilaments. En canvi, acceptant-lo, feu callar de cop les males llengues «Qui mal ni fa, mal no pensa». Si vosaltres sou malpensat, doneu peu que en siguin els altes. (Artís i Balaguer 1929a: II, 12-13).

En una conversación entre el matrimonio se discute si tienen que aceptar o no la herencia:

Carmeta: Es més: si l’acceptém, és molt possible que la gent em respecti, sino per altra cosa, per la posició que passariem a ocupar; renunciant-la, sempre ens tindran per culpables i seguirem avorrits per pobres.

Silvestre: Aquesta sí que no ha filat d’avui! Ata resultará, segons les teves teories, que haurém d’acceptar per respectes humans! Però i nosaltres? Com ens mirarém la cara l’un a l’altre, quan estarem sols? Aleshores, la venjança de l’Abadal tindria tota l’eficàcia!

Carmeta: Escolta: en quin punt del seu testament hi ha deixat escrit l’Abadal, que ho feia per a venjar-se? Al cap de vall, l’història de la venjança, ha estat suposada per nosaltres, per una simple deducció.

Silvestre: Així estém Carmeta? Ets tu, la meua dona estimada, l’esposa de fidelitat exemplar, qui parla, o és que la copa em fa veure visions? Deu meu, Deu meu! Però... t’imagines el qué diria la gent? Vols que els amics es riguin del gruix de la meua vida?

Carmeta: Sempre la por als amics! La muller que’s sacrifiqui! [tachado faci la guitza!] La qüestió és tenir ben peixadets als amics. Esser ben tocat i poat pels amics. Tenir contents als amics. Esser ben... calçasses, amb els amics! I no veus, cap-cigrany, que els amics et fan la llesca tan com poden? (Artís i Balaguer 1929a: II, 30-31).

La esposa le dice a Silvestre que si sigue con esa idea tendrán que separarse:

Jo no podré passar mai porque tu donguis la sensació, davant de la gent que em creus culpable (El no l’entén prou bé) Si no m’hi creguessis, acceptaries el legat de l’Abadal com una demostració de bona amistat allunyada de tota idea pecaminosa. Si en lloc de deixar-m’ho a mi, t’ho hagués deixat a tu, qué faries? Acceptar, veritat? I jo, tan contenta! Doncs com que joestic tan neta de culpa com tu mateix, i vull ésser tan com tu, si et negues a conformar-te que jo ho accepti, me’n aniré de casa teva! (Artís i Balaguer 1929a: II, 31-32).

Este último razonamiento es semejante a la conversación que tienen Maria dels Àngels y Carmeta, palabras que le han abierto los ojos, planteándose la posibilidad de otro tipo de vida, lo que se le ofrece con la herencia: “fins ara era pobra com una rata, com tu mateix. Però ara, tinc una casa amb jardí, amb aigua viva, amb totes les comoditats, i vull anar-hi a viure!” (Artís i Balaguer 1929a: II, 33).

El tercer acto sucede en la casa de Abadal. Los diferentes personajes recorren las estancias de la casa, diciendo uno de ellos que allí se dio una fiesta en “honor dels

ponens (a lápiz) de les bases de Manresa” (Artís i Balaguer 1929a: III, 3), al tiempo que se comentan los diferentes cuadros que cuelgan de las paredes del palacio: un Ribera, un Ramon Casas...

Silvestre se queja amargamente ante el retrato de Abadal de que haya tenido que dejar la herencia a su mujer:

[....] Perqué, ara com ara, comences a [tachado planyer] guanyar (añadido a lápiz). Veig que ella es va entendrint amb tu; sento que fuig del meu costat. Així que ha entrat aquí. Ja has vist el qué ha fet: treure’t amorosament la pols del damunt. T’ha respallat amb indiscutible il·lusió [Peró, ja ho veus, noi. Altra cop t’has equivocat. Tu volíes enamorar-la en vida, i vas fracassar. Ja ho teníes per dat i beneít, i tornes a fracassar. Ara t’estima. Tot plegat em fa més gràcia de la que no t’imagines, i em faria i tot un trip de riure si estés d’humor, en pensar que tu, tan materialista, no hakis aconseguit rés més que un amor pòstum. No t’hauríes divertit poc tu, amb aquesta història. (tachado)] Però no et facis castells! Poc a poc te la tornaré a pendre aquesta dona! Els vius sempre guanyem als morts. I em venjaré, sents? Bútxara poca-solta! Em venjaré!... No et creguis sortir-te’n tan llis! I tens sort que ets ben mort i enterrat, perquè sinó, ara mateix et feia una cara nova! (Alça amb el braç dret una cadira per a tirar-li, però amb l’esquerra l’atura.) No! No! Ets un Casas, Abadal! Ets un Casas! Sort tens que els meus sentiments d’artista es manifesten fins quan voldria no recordar-me’n! (Artís i Balaguer 1929: III, 12-13).

Silvestre quiere marcharse, se contradice en sus afirmaciones y se muestra como si estuviera en una noria, ahora contento, ahora triste (Artís i Balaguer 1929a: III, 14-16). Otro de los compañeros afirma haber descubierto un doble fondo detrás de la biblioteca, que ordena libros de Dumas padre, Voltaire o Renau. En ese doble fondo se han encontrado unas fotografías de las conquistas de Abadal, temiendo Silvestre encontrar entre esos retratos el de Carmeta. No hay ninguno, aunque sí de la cuñada de Silvestre (Artís i Balaguer 1929a: III, 34), aquella que antes se jactara ante su marido de su honradez frente a la de su cuñada (Artís i Balaguer 1929a: II, 41-42).

En una conversació final entre Tomàs, criado de Abadal, y Silvestre se confirma que Carmeta nunca había estado en aquella casa:

Tomas: [...] Un dia jo vaig portar un recadet a la senyora Carmeta, de part de don Josep. Millor que un recadet era una indirecta. Una agulla amb una perla. Era el dia del seu sant. La senyora de vosté va rebutjar-la, i per poc em treu a empentes de la botiga [...] Quan vaig arribar aquí, amb la resposta, don Josep va dir-me: «Es inútil, Tomás. La Carmeta és l’única dona que se’m fa invulnerable. Em dol no haver-la coneguda abans de casar-se amb en Silvestre. M’hi hauria casat jo. No perquè el seu home no sigui una bella persona, sinó perquè sempre haurà de viure amb privacions, i és una llàstima» (Artís i Balaguer 1929a: III, 40-41).

Al final de la obra, cuando Silvestre y Carmeta salen al balcón y se confirman en su amor, se evidencia el triunfo de ese sentimiento, aunque, ante las habladurías de la gente, sienten vergüenza y vuelven al interior de la casa.

4. 1. 5. Exteriores rurales.

En *La sagrada família*, en el tercer acto, la acción se traslada a la Masía que pertenece a la familia. Un edificio, según la acotación relativa a los elementos ornamentales, “d’arquitectura catalana, de mitg segle XVIII, de linies austeres i armòniques, no massa revellida, però de parets torrades per la patina del temps”. Así se describe la escena:

L’acte que va a començar passa a l’exterior d’aquesta casa, la fatxada de la qual ve a l’esquerra de l’escenari.

En primer terme hi ha l’entrada, ampla i espaiosa, del pati; en segon, el portal de la casa, a la qual se puja per tres graons de pedra. De darrera la finca, fins a perdre’s per la dreta, en ve un marge de rocs que tanca l’escena, darrera’l qual hi ha’l camí que, ascendint en la mateixa direcció, ve a morir fòra de la vists del públic.

Al primer terme de la dreta hi ha un llenyer, amb un banc de pedra, rústec, al seu davant; en segon terme l’entrada a lo que’n diríem plataforma de la casa.

Al fons, perdent-se en la llunyania, altes serraladas, pròdigues de vegetació.

El lloc, orlat d’arbres centenaris, es ple de solitud, de pau i de misteri. (Artís i Balaguer 1913a: 165).

J. M. Jordá, en su crítica publicada en *El Noticiero*, destaca el último acto:

Pudo hacer [...] un acto tercero de gran público, a base de lo que tiene de pintoresco y de interesante externamente el cuadro que presenta en los actos anteriores, pero ha preferido cambiar el rumbo en el final, condensando, en aquella última parte, la concepción psicológica de las figuras principales, la del padre especialmente, que adquiere un extraordinario relieve y logra conmover hondamente.” (s.f. 1912h: 6).

Una vez más, la temática sigue siendo el amor y el matrimonio, en este caso el de los hijos de Don Anton y Donya Cristina. Flora, tras un desengaño amoroso, inicia una nueva relación con el joven Melcior, vecino cercano de la masía donde se ha ido a vivir:

En Melcior: Tu, sí que vinc a veure-t una estona, i’m lligues tant fortament al teu costat, que no me’n mouria mai més.

La Flora: I què ho fa?

En Melcior: Què sé jo què ho fa!
La Flora: No ho sabs?
En Melcior: Si encara que ho sàpiga no puc dir-t’ho.
La Flora: Per què?
En Melcior: Perquè la llengua és ingrata quan ha d’expressar sentiments. Sor que’ls ulls també parlen!...
La Flora: Si que parlen, Melcior Els teus, no’n diuen poques, de coses, oberts i francs i amables!
En Melcior: I els teus, que retenen, i donen coratge, i dominen , i fan glatir... Què ho dèu fer això?... Devegades te miro encantat, com davant la verdor dels prats, la blavor del cel i el rossejar d’un camp ple d’espigues. No goso obrir la boca pel temor de que la paraula desfaci l’encís, i parlo amb mi mateix, dient-me, mentres te miro, les coses més belles que en veu alta no gosaria dir-te, perquè semblarien estudiades. I aleshores, per dintre, com me desfogo lo mateix que una criatura al dir les paraules primeres! (Artís i Balaguer 1913a: 168-169).

Esta conversación es más bucólica, más romántica, con resonancias del lenguaje modernista, a diferencia a la conversación amorosa que tienen –en el segundo acto– Cristineta y el doctor Anguera. La diferencia puede deberse a cuestiones de edad pues los segundos son mayores y no necesitan las alabanzas y elogios del juego amoroso para expresar sus sentimientos, son más directos; mientras que los jóvenes necesitan esos recursos para enamorar su pareja. Más adelante, estos últimos hablan de la mejor edad para enamorar a su pareja:

El caçador primer: No ve de dos, senyoreta. Vintisset anys i enamorat, i cores-post, que més pot desitjar un home?
La Flora: Esser solter. Vostè h ha preferit, segons va dir-me.
El caçador primer: Ara pago la preferencia. Si m’hagués enamorat i després d’enamorar-me m’hagués casat, jo avui fora l’home més feliç de la terra.
La Flora: Per què no’s casa, doncs?
El caçador segon: Qui vol que’l vulgui, amb cinquanta anys que’l comprometen?
La Flora: No ho digui.
El caçador segon: Vaia si’l comprometen! Són cinquanta que damunt d’ell llueixen com en un altre seixanta i sesanta.
El caçador primer: Home, no tant!
El caçador segon: Mira la diferencia que va de tu a mi. Jo’n tinc quaranta cinc.
El caçador primer: Doncs no bescantis, que també’n tens masses.
El caçador segon: Jo ja voldria tenr-ne menos, però no puc aconseguir-ho. (Artís i Balaguer 1913a: 174-175).

Como ya se ha comentado en un apartado anterior, aparecen otros asuntos en la obra como el contraste entre el hombre de ciudad y el hombre de campo, representado, en este caso, en la persona de Don Anton:

El caçador primer: Don Anton anyora Barcelona
La Flora: No senyor. Si està enamorat d’aquesta vida de bosquetà, tant senzilla i reposada. Si no estés tant malalt, prou viuria content i feliç.
[...]
El caçador segon: Als homes de ciutat no més ens plau aquest repòs per un parell de mesades l’any. No podem avenir-nos a fer estada llarga fora del niu. (Artís i Balaguer 1913a: 176).

También vuelve a aparecer la relación paterno-filial (Artís i Balaguer 1913a: 184-190), la añoranza mutua (Artís i Balaguer 1913a: 212), la pronta visita a los padres (Artís i Balaguer 1913a: 200), o también las noticias acerca de los hermanos:

El doctor Anguera: No sé si les lletres que venen aquí dels fugitius són com les que rep la Cristineta... L’Eudald, de París estant, escriu cada dia, invariablement.
Donya Cristina: Sí, sí, també.
El doctor Anguera: Fins en Modest ens diuen que’s porta com un hèroe, treballant desesperadament per fer-se home, com si volgués esborrar, a copia de neguits, els errors de la seva vida al costat dels papàs. (*Donya Cristina plora en silenci*) Un amic meu, de l’Havana, a qui vaig recomanar-li que l’anés a veure, m’ho escriu, dient-me que ha fet amb ell amistat, content d’haver-se trobat amb un home tant honrat i tant recte.
Donya Cristina: L’Antonet ens ha vingut a veure amb força freqüència... Tu no n’has tingut de fills, Llorenç, i no sabs lo que costen (Artí i Balaguer 1913: 208-209).

A propósito del espacio escénico hacia el cual Avel·lí Artís i Balaguer conduce el final de *La sagrada família*, y partiendo tanto de lo recogido en todas estas últimas líneas como en el resumen argumental de la obra que se introducía en el apartado y punto 4.1.1., hay que destacar la relevancia que cobra la “masia” como ámbito significativo frente a aquella “torre” donde se habían desarrollado los dos primeros actos. Esta “masia”, lugar donde se han expresado los valores probados por los diálogos antes citados y a cuyas puertas venía a morir el patriarca de la conflictiva unidad familiar, es un espacio cargado de simbología y de intención en el discurso de valores que el autor va estableciendo en su corpus. Además, su presencia en la escena catalana, por no hablar de otros géneros en las letras que van de la *Renaixença* al cambio de centurias, cuenta con un precedente de excepción, *La creu de la masia* (1873) de Frederic Soler.

A propósito del título de Serafi Pitarra, en el marco de sus dramas rurales, X. Fàbregas (1986a: 342) hace una serie de apreciaciones que se pueden trasladar al sentido que Avel·lí Artís i Balaguer concede a su escenario final: propuesta al espec-

tador urbano de un signo de la catalanidad, estrechamente unido al patrimonio rural, allí donde estaba el embrión de la burguesía urbana; al fin y al cabo, tanto la familia subida a escena como los propios espectadores que asistían a la representación de sus avatares. Aquí solo se añadirá que, denominada de una u otra manera, la casa rural, dentro o fuera del núcleo poblacional, es espacio escenográfico significativo en las siguientes obras que, de acuerdo con la ordenación cronológica ya documentada, recorren toda su producción: *Mai es fa tard si el cor és jove*, *Comèdia de guerra i d'amor*, *A sol ixent fugen les boires*, *Seny i amor*, *amo i senyor*, *La ronda de la fortuna* y *Les ales del temps*. Destáquese que en el caso de *Comèdia de guerra i d'amor*, como ya se ha citado en una ocasión y como se planteará más puntualmente al comentar esta obra, la acción se sitúa en “una masia” de un país innominado y en un tiempo bélico asociado al primer conflicto mundial: a favor de un discurso pacifista y de corte internacionalista, nótese que Avel·lí Artís i Balaguer ha elegido para su representación el espacio de la masía que él aprecia cargado de valores positivos.

4. 2. Comedias de temática social y diferentes espacios de representación.

4. 2. 1. Variante con asunto socio-político.

4. 2. 1. a. Interiores burgueses.

- Familiares/ Privados:

A cor discret, sagetes noves relata la intención de un industrial barcelonés de iniciar una carrera en el mundo de la política municipal, aunque habrá de enfrentarse a la oposición de su esposa y de su hermano, hombre “d’un alt sentit de justesa” (Llor 1911: 1), ya que consideran que no es apto para el cargo.

En *Els cinc sentits* la acción gira alrededor de un hombre aventurero y optimista, que roba y huye a América, por lo que a su vuelta emprende una ambiciosa reforma de la ciudad que le vio nacer, incorporando los nuevos ideales de su aventura americanas a una realidad anclada en la tradición.

En estas dos obras se censuran determinados aspectos de la sociedad burguesa de

la época: el mundo de la política y la especulación urbanística, dado el proyecto de la creación de una nueva ciudad bajo un nuevo concepto. De forma acertada, algunos de los críticos de la época que reseñaron del estreno de *A cor discret, sagetes noves*, califican esta obra como “una comedia antipolítica” (Llor 1911: 11), de “concepció minsa, antipaticament burguesa y desplassada del temps en que vivim” (s.f. 1911b: 152). Se realiza una crítica al mundo de la política municipal y, en especial, al acceso de gente no preparada. La firma de *El Poble Català* destaca que

la política, se mostrará refrectaria a esser escenificada [...] Als nostres autors no'ls havia temptat encare aquest tema, tement que no seria pel públic tema interessant. Malgrat la febre continua de les nostres lluites polítiques, del camp vastíssim d'experimentació pot ferse, y fins de la necessitat de fer l'obra que sigui al dia de demà un document, una pàgina de la nostra vida pública, no s'ha fet l'obra. L'Avelí Artís [...] posa la primera fita d'aquesta tasca de fer, estudiantne un dels aspectes –lo de la pertorbació produïda en la vida privada per una sobtada febre política,– lo qual no deixa de donar a la seva obra el valor que té donar el primer pas en un camí que ningú ha explorat” (s.f. 1911a: 3).

Este último crítico considera esta obra como la mejor de su autor hasta el momento, aunque con matices, “per l’amplitud de l’acció, per l’hablita que mostra en la combinació y fusió final de la intriga política y de l’acció interna, però que no té la claretat de aquestes obres” (s.f. 1911a: 3); con esta afirmación se refiere a una serie de títulos de la escena europea que han representado el tema político, como es el caso de la ópera de Gioachino Rossini, *El Barbero de Sevilla*; pero en especial en la francesa, como puede ser el caso de *Le fils de Giboyer* de Émili Augier o *La vie publique* de Émili Fabre.

En esta línea se mantiene el comentarista *De tots colors*, quien califica la obra de sainete: “...l’ha fet passar per procediments de tècnica equivocats, tals com figures un poch massa de sainet, repeticions de situacions y escenes” (s.f. 1911b: 152); mientras que en el “...según [acto] el passarem en un desgranament d’escenes pintoresques, ben dialogades, distretes y un poch càustiques en les que l’autor se complau en entretenirnos fentnos la pintura de lo que passa a un bon senyor” (s.f. 1911b: 151). J. Farran y Mayoral sostiene que la intención satírica desestabiliza la obra:

La sátira es realidad acentuada: en cuanto aparece en la comedia de Artís la insultación satírica, empieza el desorden y el encanto se desvanece. No se traduce aquí tal intención por discordancias ni contrastes respecto al tono de las escenas de arte más personal: lo inquietador es que la sátira también aparece

aquí atenuada, no muerde y resulta ingénuamente ineficaz. (Farran y Mayoral 1911: 157).

Els cinc sentits, para X. Fàbregas, consagra el “itinerari d’una Barcelona comercial i pròspera (...) que ens trasllada des del pis que la família posseeix sobre la botiga, a un dels moderns «gratacels» (...) de la Diagonal” (Fàbregas 1978: 235-236). Idea que ya expresó el crítico Santorello en *ABC*: “El autor canta la Barcelona de sus ensueños, después de presentar la lucha entre lo tradicional y lo arcaico de la ciudad antigua y las corrientes febriles modernas del ensanche” (Santorello 1927: 74); o M. Rodríguez Codola (1927: 16). Pero, por su parte, J. Navarro Costabella censura el exceso de localismo, “Barcelona és contada pels quatre costats” (Navarro Costabella 1927: 247).

Como cabría esperar, Avel·lí Artís i Balaguer continúa caracterizando los espacios de representación con un estilo burgués. En *A cor discret, sagetes noves* describe del siguiente modo el despacho en el que se desarrolla la obra:

L’estancia és luxosa, moderna y confortable, de pis principal d’una casa de la ciutat nova, y sinó ab molt gust, es decorada ab força elegancia burgesa [...] Entre la porta y la tribuna hi ha una taula-escriptori moderna, [...] un telefon [...], una vitrina que guarda, a més d’altres coses curioses treballades en ferro, un parell de màquines en miniatura [...] un gran quadro ab la vista del taller, exagerada un xic, com gairabe totes les vistes de tallers: un edifici esplendí, ab moltes finestres y grans patis, ab cinc xameneies fumejantes, una vía de carril que volta per davant y l’horitzó per fons, ab un o dos vapors que passen no se sab si perquè han de passar o perquè duen materials pera la casa. Pels espais de paret que queden buida, laminees de mecanica, planols, projectes, etc. (Artís i Balaguer 1911: s.p.).

Por el contrario, en el caso de *Els cinc sentits*, existe una cierta dicotomía, en los dos primeros actos, el decorado encarna, en cierto modo, el espíritu antiguo, el decorado utilizado corresponde a lo siguiente:

El mobiliari correspon a l’estil isabelí de l’estància. Una consola amb mirall, plena de bibelots de gustos diversos [...] un piano, al damunt del qual hi ha també excés de figures, florers, etc. Penjat damunt del pano, un gran tapis d’assumppte bíblic. [...] dos retrats a l’oli: l’un d’un cavaller i l’altre d’una dama. [...] sengles columnes sostenint objectes d’art de l’època. On no faci nosa, un musiquer amb quaderns de solfa i algun llibre, i en el prestatge superior una nina de porcellana vestida de seda, a la moda de l’any 1910. En les portes, cortines de vellut, i en els balcons, estors blancs.

Penja del sostre, en el qual hi ha un celatge amb volior d’ocells, un aparell d’il·luminació per a gas, convertit en elèctric. (Artís i Balaguer 1927c: s.p.).

En el tercer acto, en cambio, se refiere a lo moderno y así se refleja en la ornamentación:

L’acte tercer passa en la rotonda del darrer pis d’un gratacels alçat en la Via Diagonal, cap als carrers de Muntaner o Casanova. És una estància clara, de decoració simplicitatíssima, amb dues obertures [...] amb portes de cristalls i muntants de ferro. En el fons, una volta sostinguda per dues columnes separa la peça d’una altra més reduïda en la qual hi ha un enorme finestral, de cristalls de grans dimensions, des d’on es domina un panorama de la ciutat, gairebé a vista d’ocell, amb el mar a darrer terme. Els capitells de les columnes sostenen la barra d’una cortina de vellut gris, que s’obre en dues talles.

El mobiliari consisteix en una taula de despatx, gran, molt moderna, col·locada a segon terme de la dreta. Damunt de la taula, tots aquells objectes necessaris en un despatx ben muntat. Al darrera, una cadira de braços, giratòria, a to amb la taula, així com dos seients que hi ha al davant.

A l’esquerra, un joc de sofà i confortables, entapissats amb pell.

Al fons, al peu del finestral, una altre joc de sofà i confortables.

On convingui, tres o quatre cadires supletòries, que no desentonin. En el sostre, al centre, un aparell d’il·luminació a propòsit.

Quatre quadrets ben emmarcats amb sengles projectes arquitectòniques de façanes, contribuiran a la justesa de l’ambient. (Artís i Balaguer 1927c: s.p.).

A cor discret, sagetes noves versa essencialment sobre la política, aunque se entrelazan temas como el laboral, centrado en los trabajadores de la fábrica, que sirve para contextualizar a los personajes, o el amoroso, tanto la relación más convencional del protagonista y su mujer, como un amor no correspondido e inapropiado; argumento empleado como recurso para resolver la trama no como motor de ella.

Respecto al tema sentimental se muestra en una doble vertiente, la relación matrimonial de Victòria y Sebastià, y la de ésta con Salvador. Desde un principio, se plantean, gracias a la conversación mantenida entre Filomena y Victòria, los posibles obstáculos que afectarán al matrimonio de industriales y en qué medida repercutirá sobre la pareja la irrupción de Sebastià en la política. Filomena pone como ejemplo a su marido, periodista y de bajo sueldo, queriendo ella que cambie de trabajo, para llevar una vida más holgada (Artís i Balaguer 1911: 14-15). Se queja además de su genio:

Es el temperament seu, vetho-aquí. No hi pot fer més. Quan crida hi tira tot enlaira, y sempre s’ha d’anar darrera seu recullint testos, papers estripats, sabates, de tot, que va en dança amunt y avall, com si a casa fos a cân Desordre. (Artís i Balaguer 1911: 16).

La actividad política de Sebastià provoca cierto distanciamiento en la pareja. Victòria se queja de las ausencias de su marido y de la aparente tranquilidad:

La Victoria, *a l'entrar, a donya Angeleta*: Ja ho ha sentit. No vindrà a dinar...
 Donya Angeleta: Sí, però si té feina, com vols arreglarho?
 La Victoria: Sempre lo mateix! Sempre lo mateix! Fa un mes que dintre casa no hi ha un moment de tranquil·litat.
 La Filomena: Si que s'ho ha agafat fort!
 La Victoria: Aquesta nit ha vingut a dormir a les quatre, Ahir a quarts de tres. Abans d'ahir a quarts de cinc...
 Donya Angeleta: T'has de conformar, filla meva. A les dones ens toca sofrir tant!
 La Victoria: Ara digueume: jo que no hi estava acostumada, que d'ençà de casats com qui diu no m'havia quedat una nit sola, com que puc conformar?
 La Filomena: De mica en mica. Prou que ten puc allisonar!
 La Victoria: Y a casa aquest desordre! Mireu com està tot-. Si això durés no podria pas resistirho (Artís i Balaguer 1911: 76-77).

Victòria no se desahoga con las mujeres de su familia sino con Salvador. Tales quejas se encuadran en sus conversaciones sobre su supuesta relación, como se verá a continuación. La esposa le pide al enamorado un sacrificio, que Sebastià pierda las elecciones, pero él no puede hacer nada (Artís i Balaguer 1911: 133).

Finalmente la relación entre Victòria y Sebastià se resuelve en un diálogo, entre quejas y acusaciones imaginables. Victòria critica la actitud de su marido y lo mucho que ha cambiado:

La Victoria: Jo sí que ho sé... T'hi parlo perquè veig que l'entusiasme per la política t'ha fet desprendre del que senties per mi...
 En Sebastià: No ho creguis, Victoria.
 La Victoria: Vols que no cregui lo que veig?
 En Sebastià, *sincerament, apenat per les paraules d'ella*: Si jo no m'ho pensava que això portés tant enrenou! Que'm robés tantes hores!
 La Victoria, *entre dents*: Encara no ho sabs lo que't robaria si jo no fos com soc!
 En Sebastià, *sense comprendre-la*: Què vols dir?
 La Victoria: Vui dir que tenganyen, que t'enceguen, que'ls que més penses que han d'ajudarte han promès fer-te perdre.
 En Sebastià: No'n fassis cas. Se diuen tantes coses!
 La Victoria: No, no... Es an-e mi que m'ho han promès, Sebastià! (Artís i Balaguer 1911: 154).

La esposa le pide que renuncie por amor a ella y por el hijo tan deseado, que esperan (Artís i Balaguer 1911: 155). Sebastià le responde que no puede renunciar en ese

momento, aunque intentara pasar más tiempo en casa (Artís i Balaguer 1911: 156).

En cuanto a la supuesta relación entre Victòria y Salvador, que contaría a su favor con su cercanía entre infancia y adolescencia, solo cabe decir que él aprovecha para recuperarla las quejas de ella por la ausencia del marido (Artís i Balaguer 1911: 88-89). Victòria le espeta que quiera convertirse en víctima ante su rechazo, aunque en un momento de debilidad le pregunte si todavía la quiere y él le conteste afirmativamente (Artís i Balaguer 1911: 90-91).

Posteriormente, en otra conversación, los mismos interlocutores vuelven sobre su relación. Tanto Victòria como Salvador critican sus propios comportamientos e intentan aclarar la situación. Salvador tendrá que reconocer qué ha hecho por manipular la situación, dado sus intereses amorosos, mientras que Victòria logra por encima de esa manipulación salvar su matrimonio (Artís i Balaguer 1911: 136-138).

Avel·lí Artís i Balaguer utiliza esa hipotética relación para reforzar la pareja de Victòria y Sebastià y la fuerza con que acaba por ganar su amor, a pesar de las dificultades que se presentan en la vida, en este caso debido a la política y a la reaparición de un antiguo enamorado.

El comediógrafo, en palabras de Salvador, compara amor y política, discurso que le sirve para entrelazar estos dos temas en la obra:

Ab la política passa una cosa molt estranya... De primer se pren com una diversió, com un entreteniment, però sense donarten compte t'hi vas entregant y acabes sacrificantho tot per ella fent coses que mai hauries sospitat, y fins exposant moltes vegades la vida en senzills episodis que després al reconstruir-los serenament, veus tota l'insignificant importancia que han tingut... (Artís i Balaguer 1911: 86).

Se encuentra además cierta crítica a la burguesía, presentando una realidad de pobreza que sirve de contraste para denunciar las desigualdades sociales. En esta línea, el autor villafranquino introduce una nueva vertiente argumental, la lucha social. Hecho curioso dentro de la producción dramática del comediógrafo que solo aparece en esta obra y en *Sed breves*, aunque en esta última y como ya se verá, la crítica que se realiza es en tono más jocoso.

Avel·lí Artís i Balaguer ataca a quienes se muestran superficiales con el tema de la pobreza, aquellos que realizan obras de caridad con las personas que han perdido su trabajo; también a aquellos en quienes se ha producido un claro cambio en su vida y al instante hablan de lo bien que les va, a modo de triunfadores (Artís i Balaguer 1911: 49). Por ejemplo, Angeleta habla del casamiento de su hija y dónde van a residir, en un principal situado en el Paseo de Gracia (Artís i Balaguer 1911: 50).

En lo referente al mundo de la fábrica, se intenta representar el conflicto entre trabajadores y dueños del negocio, agudizados sobre todo debido a las condiciones laborales. Este tema está tratado de un modo algo superficial; como ya se ha dicho, Avel·lí Artís i Balaguer lo emplea para encuadrar a ciertos personajes en un determinado nivel económico y social.

En *A cor discret, sagetes noves*, los hermanos Vilaseca, dueños de una fábrica metalúrgica y relacionados con la industria de la ciudad inglesa de Manchester, a la cual han de realizar un inminente viaje (Artís i Balaguer 1911: 24), se enfrentan a un conflicto laboral en el que los empleados buscan la reducción de la jornada en una hora (Artís i Balaguer 1911: 21). Los hermanos, a pesar de mal momento económico, no se ponen de acuerdo acerca de si hay o no que hacer esa concesión (Artís i Balaguer 1911: 22-23).

Ante detalles como este último y a pesar de la superficialidad antes mencionada a propósito de la cuestión obrera, cuéntese con que Avel·lí Artís i Balaguer presenta en escena un intento de huelga de los trabajadores, sustentada en las reivindicaciones solicitando la reducción de jornada laboral a nueve horas (Artís i Balaguer 1911: 98), lo que provoca la mencionada discusión sobre los convenientes e inconvenientes de la propuesta. El comediógrafo contempla la amenaza de huelga como un elemento dentro del juego político:

L'Arcadi: Vol dir que t'ha costat, però que al fi has comprès que'ls teus treballadors són més polítics que l'amo.

En Sebastià: Què enraones ara? Que suposes que si ells vénen ab aquesta exigència es pel fet de que jo vaig en candidatura?

L'Arcadi: Be't costa prou entendre les coses!

La Victoria: Sí, Sebastià, sí... Dispenseu que m'interposi en els vostres assumptes, però es innegable que ells volen aprofitarse de les circumstancies... Tu, actualment, no't pots negar a lo que demanen, perquè's declararien en vaga

y faria mal efecte y podria perjudicarte un conflicte ab els teus operaris per negarte a una demanda d'ells (Artís i Balaguer 1911: 99).

La única solución plausible es la disolución de la sociedad. En este punto se produce un hecho curioso, aunque sea puntual, y que posteriormente en otras obras de Avel·lí Artís i Balaguer llegará ser el motor de las obras: la mujer toma el protagonismo e intenta hacerse con el control, aunque ahora solo se quede en el intento (Artís i Balaguer 1911: 100-101).

En medio de la citada discusión surge una acusación que posteriormente reaparecerá: la de beneficiarse de comisiones fraudulentas por ostentar un cargo público, hecho que molesta a Sebastià, criticando Arcadi si prevalecerán los intereses particulares sobre los generales, los de la familia (Artís i Balaguer 1911: 103). Sebastià dice que ya no es vanidad sino orgullo lo que le lleva a seguir, expresando el odio a su adversario (Artís i Balaguer 1911: 103-104).

Todo el conflicto se resuelve en una asamblea con los trabajadores. El tono empleado por Sebastià es paternal, como si regañara a sus hijos. Las propuestas de los empleados son razonables pues si quieren una hora menos es para instruir a los compañeros (Artís i Balaguer 1911: 106). Sebastià cree que no es para ello, sino para estar en la taberna, criticando así mismo que no cumplan con su labor (Artís i Balaguer 1911: 108). No obstante, acaba por aceptar la reducción horaria pero con tal que se ocupen con algo relacionado con su dedicación y despidiendo al que no cumpla o se queje de nuevo (Artís i Balaguer 1911: 109).

Como ya se ha comentado, la obra versa sobre el intento de entrar en el mundo de la política pero, de acuerdo con lo dicho acerca de la cuestión laboral, también sobre diferentes cuestiones que se entrelazan con él, como puedan ser abiertamente las sociales o las excluyentemente políticas, por ejemplo acerca de los intereses que se generan a su alrededor.

La propuesta de la elección de Sebastià como concejal procede, como era de esperar de los poderes fácticos, concretamente el señor Ballester, presidente del Casino, “baluart desde aont el nostre partit [...] sosté les batalles més fermes en pro de l'enaltiment dels ciutadans, de l'espargiment de les idees y de l'engrandiment de la

ciutat” (Artís i Balaguer 1911: 34). Acogido a esos supuestos ideales, han pensado en él como candidato, dado su perfil:

Es el de nomenar un candidat a les proximes eleccions municipals, que sigui fill del districte, soci del Casino, amic de tots, respectat fins dels contraris, y qual conducta privada sigui una garantia pera l’acompliment dels seus devers de ciutadà, y el nom del qual tingui prou influencia pera que’l cos electoral, sense l’esforç que si convingués també faria, el tregui triomfant de les urnes (Artís i Balaguer 1911: 34).

Como es normal, Sebastià se sorprende por ser el elegido, pues no cree ser el individuo adecuado, ya que el mundo de la política para él ha de ser vocacional. Quienes han pensado en él, defienden que la honradez debiera ser bastante. Así se desarrolla la conversación:

En Sebastià: Bé, bé, però fins acceptant aquests elogis, que m’honren més del que mereixo, es el cas que jo no puc de cap manera accedir als seus desitjos...

El senyor Ballester, *contrariat*: No’ns posi en un compromís, don Sebastià.

En Sebastià: Per anar al Municipi cal una vocació, un desitg sentit alguna vegada, y en mi aquestes circumstancies no hi són... De què m’ha de venir voler esser regidor si mai se m’ha acudit pensarhi, si mai he tingut la menor afició als assumptes municipals?

El senyor Terrades: Això rai... Honradesa es lo que precisa res més.

El senyor Ballester: Y un cop s’es dintre, se n’hi agafa desseguida d’afició.

En Sebastià: Després, jo no puch deixar, el meu negoci així com així, y es indubtable que’ls regidors no poden cuidarsen massa dels seus negocis.

El senyor Cassanoves: Vostè es home de voluntat, y quan hi ha voluntat no hi ha obstacles.

En Sebastià: Es impossible, vaja, es impossible... El meu nom no’l coneix ningú y no tindria un sol vot.

El senyor Ballester: El votará’l partit com un sol home. (Artís i Balaguer 1911: 36-37).

La noticia es bien recibida por los vecinos, no así por la familia, lo que provoca un aluvión de felicitaciones (Artís i Balaguer 1911: 40; 63-64). Pronto recibe propuestas para ayudar al vecindario (Artís i Balaguer 1911: 40; 65; 151-152). Sebastià muestra en diferentes ocasiones sus reticencias a aceptar el cargo; según Salvador es demasiado “ingenu” (Artís i Balaguer 1911: 42), pero, aun así, es el mejor candidato (Artís i Balaguer 1911: 43). Por su parte, su hermano Arcadi no es partidario ya que no será bueno para el negocio, mientras que Salvador piensa que pudiera ser beneficioso (Artís i Balaguer 1911: 55). Avel·lí Artís i Balaguer aborda la lucha entre los intereses propios y los de la comunidad. Angeleta aun va más allá, pensando en los beneficios que les producirá si Sebastià acepta la propuesta, hablando de un

sobresueldo:

Donya Angeleta: No faltaria més!... Al cap d’avall els escrúpuls de l’Arcadi, no tenen fonament... Me sembla que ben clar l’hi he dit. No hi es ell a la fàbrica? Per què no pots deixar d’anarhi tu el dia que’t convingui? Massa que t’hi vas estar en vida del teu pare, mentres ton germà era a córrer món. Be t’ha d’arribar l’hora de reposar.

En Salvador: Si això ho ha de fer pas!

Donya Angeleta: Es un dir, home... No’n fassis cas, Sebastianet, no’n fassis cas, y vés a l’Ajuntament, que si després de fer-te un nom –y de fertel tu’n participirà tota la teva família– pots aconseguir, sense fer mal ningú, alguna cosa, ben teva será. [...]

Oh, si jo he sentit explicar que moltes vegades els diners fan essent molt honorat. Mira: el senyor Riudoms explicava que quan ell va esser regidor va rebre una carta... Què será?, què no será’ va obrirla, y a dintse sabs que va trobarhi? Vinticin mil pesetes en billetes, res més. Ni una paraula, ni una lletra... (Artís i Balaguer 1911: 59).

En el segundo acto se centra la transformación que sufre Sebastià tras aceptar el cargo municipal y que provoca las burlas de las criadas. En estas conversaciones se revela hasta qué punto ha cambiado (Artís i Balaguer 1911: 74-75), también las reiteradas ausencias del hogar y su despreocupación de las obligaciones para el taller (Artís i Balaguer 1911: 78).

Su actividad política despierta en las gentes la necesidad en encontrar el modo de aprovecharse de esa situación. En una conversación entre Victòria y Filomena, ésta pide que coloquen a su marido, Lluís. A su vez Angeleta busca el modo de beneficiarse, pidiendo favores incluso en tono irónico (Artís i Balaguer 1911: 79). Pero también se expone a recibir ataques y calumnias de parte de sus enemigos (Artís i Balaguer 1911: 82-83). Por boca de Victòria y Salvador se explica cómo funciona la política y cómo su marido participa en ello:

En Salvador: Vaja! Es ben cert que la politica no té entranyes

La Victoria: No’n té, o t’ho asseguro. Has llegit lo que’ls diaris diuen den Sebastià?

En Salvador, *ensenyantne un*: Aquest?

La Victoria: Crec que sí que es aquest. Ja retreu els disgustos que’s passen a casa... Se posa en lo més intim de la nostra família... y fins retreu la situació economica del taller, volentne deduir conseqüencies!

En Salvador: Oh, no’t desesperis Deixa que l’enginy dels periodistes ensopegui ab una fantasia que pugui molestarte an-e tu!

La Victoria: Però això es infame!

En Salvador: Això són armes politiques que tothom procura esgrimir quan les raons per sí soles no emocionen.

La Victoria: Doncs així es veritat que’ls vostres enemics són una colla de per-

duts.

En Salvador: No tant com sembla. El noranta cinc per cent de lo que nosaltres els diem, també es mentida.

La Victoria: Y per què ho feu això?

En Salvador: Pera ganyar... Hi tanta feina a convèncer Bartameus!

La Victoria: Y en Sebastià també recorre an aquests medis?

En Salvador: Y doncs, que ha de fer?

La Victoria: Mai ho hauria dit!

En Salvador: Oh, al principi ja li costava, però en pocs dies n'ha sortit mestre (Artís i Balaguer 1911: 85-86).

A través de Angeleta se conoce la ideología de Sebastià, que según ella es “enemigo de las creencias y de los principios” cristianos (Artís i Balaguer 1911: 53). En esa entrevista es donde se define realmente ese pensamiento y las propuestas de Sebastià:

El Periodista: Desaparició dels consum, no es això?

En Sebastià: Sí, senyor.

El Periodista: Municipalisació de serveis... gas, aigua, electricitat...

En Sebastià: També.

El Periodista: Claredat en els negocis municipals, engrandiment y millora de la ciutat problema d'abaratiment de les subsistències, construcció de jardins, de cloaques?

En Sebastià, *que a cada materia ha anat fent signes afirmatius*: Això mateix, això mateix... Vostè té un excel·lent do de percepció...

El Periodista: Oh, no, gràcies...

En Sebastià: L'hi dic seriósament. Endevina ab tanta facilitat tot lo que penso!

El Periodista: En qui programa electoral no s'hi troben aquests desitjos?

En Sebastià: Té raó... Ara vostè mateix s'ho arregla (Artís i Balaguer 1911: 115-116).

De nuevo, en una conversación con Salvador, sale el tema de los sobornos y las comisiones que reciben ciertos cargos políticos, mientras el protagonista define la corrupción como inmoral:

En Sebastià: Després, aquest pidolar dels uns y aquests exigir dels altres, com si la meua voluntat no pogués sostreure de lo que convé a l'adrogar del cantó o al forner de més avall. --Si fa això, el votaré. --Si fa allò, pot comptar ab mi... --Sempre la mateixa cançó.

En Salvador: Gairebé'm farien riure les teves preocupacions... Això de que no't donis compte del que has de fer, me sorprèn... Has de dir que sí a tot, creume... Te demanen empleus?... Concedits Favoritismes?... Sí home. Ventatges?... També. Trampes? Sí, senyor; sí vol les tocarem junts... Tot lo que vulguin... La qüestió es que votin. Després, ab l'acta a la butxaca, que't vinguin ab raons.

En Sebastià: Això fòra una immoralitat. (Artís i Balaguer 1911: 125).

Tras este diálogo Sebastià cambia de idea y piensa abandonar la carrera política, pero Arcadi le dice que está ayudándole con la campaña para que no fracase y no perjudique el nombre de la casa (Artís i Balaguer 1911: 127). Frente a esto se suman otro tipo de ayudas, de corte fraudulento como el amaño electoral, mediante la colaboración de personas del Ayuntamiento, “cà la Ciutat” (Artís i Balaguer 1911: 146). Sebastià lo rechaza (Artís i Balaguer 1911: 143-147).

Con todo, la decisión está tomada, no solo por culpa de los juegos sucios y por las presiones que recibe, sino por el nacimiento de su hijo y a pesar de las continuas noticias sobre las retiradas de los candidatos. La noticia no es bien recibida y emprende el viaje a Manchester con su mujer, así como su proyecto común de la reconstrucción de la casa de campo (Artís i Balaguer 1911: 172).

Como ya se indicó con anterioridad, Avel·lí Artís i Balaguer cantó a Barcelona, pero mientras en aquel caso era la popular, en *Els cinc sentits*, la obra que ahora se pasa a comentar, se trata de la urbe burguesa, presentando un proyecto de ciudad ideal, acerca de lo que da las ya mencionadas pinceladas en *A cor discret, sagetes noves*. En los dos primeros actos se acude a la lucha entre lo antiguo y lo nuevo, mientras que en el tercer acto se insiste en el canto a esa nueva ciudad. Esta contraposición se refleja en los escenarios de representación de la obra.

A este tema hay que unir el del amor. Ambos asuntos se encuentran en simbiosis, es decir, que sin el uno no se puede entender el otro, porque sólo así se explica parte de la trama argumental. En el primer acto el tema matrimonial puede hacer pensar que es independiente del tema de la ciudad, aunque como se verá posteriormente están relacionados de modo estrecho. Cuéntese, eso sí, con que el matrimonio representa la ciudad antigua, las viejas tradiciones, mientras que, desde el segundo acto, se va representando lo moderno, para concluir en el tercer acto con lo nuevo.

La familia burguesa de *Els cinc sentits* está económicamente en decadencia, solo les quedan los recuerdos, como una figura de Sant Jordi que perteneció al abuelo Joaquim que fue “diputat solidari” (Artís i Balaguer 1927c: 15). Se presentan escenas tristes, negras por el juego de luces. Este estado de penuria e infelicidad se

expresa también mediante la vestimenta de las jóvenes, pues todas van de luto por la muerte del marido de Elena, mientras la gente las llaman las de “el reixat” (Artís i Balaguer 1927c: 19).

Ese ambiente es roto por diversas acciones como por ejemplo el nerviosismo de la hija pequeña de la familia, Núria, que continuamente anda moviéndose en escena (Artís i Balaguer 1927c: 15; 16), por la compra por parte de la madre de ropa de color para las hijas (Artís i Balaguer 1927c: 16-17; 18-19) o por los amores de la vecina, a quien pretende un chico rico, poseedor de un Fiat (Artís i Balaguer 1927c: 17).

Pero el pesimismo sigue en el ambiente. La madre, Carme, confiesa los sacrificios que han tenido que hacer ella y su marido para mantener a su progenie. Este parlamento es una declaración de intenciones de Avel·lí Artís i Balaguer de que el matrimonio debe ser por amor y no por intereses de la familia. Esto se enfrenta con las intenciones de Ignasi, el sobrino que vuelve de América como un triunfador, y con su política de matrimonios de conveniencia para encontrar nuevos socios, aun en contra alguna de sus primas. Estas son las palabras de Carme:

Doncs, caldria que t'adonessis d'altres coses, Eulàlia: que pensessis en els sacrificis que calen per tal que la cuina faci oloreta. ¿Tu saps els esforços i el neguis del teu papà, i les angúnies meves i els comptes que entre tots dos hem de fer, per posar-vos el pa a la taula? ¿Quines filles hi hauria al món més apeixades que vosaltres, si les coses anessin millor del que van? ¿Hi hauria gaires pares que a l'edat dels vostres es desfessin, com nosaltres, perquè no hàgiu de sortir de casa per recloure-us en un taller o en un despatx? ¿Què is hem exigit, a canvi de pujar-vos amb tota cura, i de fer-vos dones, i de servir-vos amorosament als nostre costat, sotmetent-nos, sense cap queixa, als designis de Nostre Senyor? ¿Us hem demanat mai que us caséssiu, fos com fos? ¿No hem acatat sempre les vostres decisions? (Artís i Balaguer 1927c: 20).

La madre intenta que las hijas comprendan el sufrimiento del padre por tenerlas recluidas en la casa. De nuevo el sonido del automóvil al marcharse y la charla sobre lo poco que ha durado el “idil·li” rompe el clima de tristeza, como recalca Montserrat; también los movimientos inquietos de la pequeña, Núria, quien da unos toques de alegría (Artís i Balaguer 1927c: 21-22).

Con la aparición del tema del amor se neutraliza el ambiente de tristeza. En el primer acto, el cortejo de algunas de las hijas representa lo antiguo. En ese ritual se asiste a la entrega de dos ramos de flores para de dos pretendientes para las hijas de

Carme. Uno de Florenci, que trae el tío, Ignasi, que lleva consigo un libro, destinado a una de ellas (Artís i Balaguer 1927c: 23). Comienzan un diálogo amargo, jugando sobre a quién van destinado el ramillete, hasta que llega a aparecer el nombre de Elena, quien suspira. Gesto que contrasta con las siguientes palabras de Núria, melódicas y con cierta rima, donde se explica quién es el pretendiente, Florenci Catarineu:

Elena, germana meva, no sospiris més. Hi ha un galant que sofreix, com tu, d'amor. Us lliguen una mateixa època i uns mateixos sentiments. Es diu Florenci Catarineu. El cognom no és gaire poètic, però el nom de fonts és de la mena dels romàntics. Accepta la seva oferta, dona-li el sí, i casa't en segones núpcies, abandonant el teu estat de vídua passiva, però no resignada (Artís i Balaguer 1927c: 24).

Pero realmente, como se comprueba en la segunda escena del segundo acto con quien se casa Florenci es con Eulàlia (Artís i Balaguer 1927c: 59).

El otro ramo es del senyor Fornells que lo trae en persona. Le preguntan a quién va dirigido para que no haya ningún malentendido. Él no responde con claridad, dice que va dirigido a todas y esperará lo que tenga que esperar hasta que alguna de ellas muestre su interés (Artís i Balaguer 1927c: 26-31).

Por contrapartida, la petición de las rentas debidas a Jaume, pariente con participación en la tienda familiar, es en cierto modo una venganza porque ha sufrido el rechazo de Mercè (Artís i Balaguer 1927c: 32). Con esta conversación se introduce el tema principal de la obra, relacionado con la ciudad nueva, merced a los propósitos de Jaume de convertirse en un empresario y abrirse camino en el futuro de la urbe (Artís i Balaguer 1927c: 31). En Jaume quiere el dinero que le corresponde por la herencia de su madre, proveniente del local comercial que no va bien ya que la gente está dejando de comprar en las tiendas del casco viejo. Avel·lí Artís i Balaguer, mediante las palabras de Miquel, el patriarca, explica el cambio del eje comercial que está sufriendo la Barcelona de aquellos años:

El negoci cada dia va pitjor. El barcelonins jo no vénen a comprar al moll de l'os, suggestionats pels botiguers que des de la ciutat nova, els atabalen amb el llampegueig dels reclams lluminosos, amb instal·lacions pomposes, amb anuncis de plana sencera en els diaris... (Artís i Balaguer 1927c: 33).

También esos protagonistas hablan sobre el amor y el matrimonio. Jaume ve en Mercè y en su posible matrimonio lo antiguo, la ciudad vieja, mientras que él quiere

una nueva vida. Miquel expresa que si por el bien familiar tiene que romper con la idea de casar a las hijas solo por amor, pensamiento planteado con anterioridad por su esposa (Artís i Balaguer 1927c: 20), lo haría y obligaría a su hija a contraer nupcias, aunque de momento sigue en su ideal:

[...] no pretenguis ganyar-te-la amb els punys. T'adverteixo que, si t'hi entestes, la crido, li dic que és necessari, per la meva conveniència, que es casi amb tu, i se't llança als braços fingint-te l'amor més tendre, i aconsegueix fer-nos-el creure a tots dos... I no pas per dolenteria, sinó per obediència.. Però digues-me: què en trauries? ¿Arrossegar una vida de neguit, dalejant perquè el temps arribés a fer allò que no ha fet l'instint? ¿I si el temps tampoc no ho fes? ¿I si no arribés a estimar-te mai, de la manera que tu voldries i correspon que sigui entre marit i muller? Què? Una pena afeixugant tota la seva vida, tota la teva i tota la meva (Artís i Balaguer 1927c: 32-33).

A partir del segundo acto el matrimonio es utilizado como medio para realizar negocios; es decir, es usado para crear alianzas y llevar a buen puerto el propósito de la obra, la creación de nuevo orden. Todos los hilos los mueve Ignasiet, como dinamizador primero de la familia y posteriormente, como ya se verá, de la ciudad.

En primer lugar, con la boda de Eulàlia con Florenci, mientras despacha los asuntos del negocio, Ignasiet y Florenci hablan de las virtudes de Eulàlia (Artís i Balaguer 1927c: 60). En la conversación de ambos se aclara que el segundo pretendía a Núria y no a Eulàlia. Ignasiet revela el error que se ha cometido, lo que entristecería a Eulàlia, y le comenta también que su amor por Núria supone ciertos problemas, ya que ella está enamorada de Jaume (Artís i Balaguer 1927c: 66-67).

Avel·lí Artís i Balaguer hace que aparezca en esta conversación un tema clásico en su tratamiento del asunto del amor, el de la edad. Eulàlia tiene treinta años frente a los dieciocho de Núria:

Reconegui que ningú no se'n sorprendria. Un home de trenta vuit anys, és més lògic i natural que pretengui casar-se amb una dona de trenta dos que no amb una de divuit. No intento aconsellar-lo, perquè sé que en les coses de l'amor els consells són lletra morta; però reconegui que és més normal que un home de les seves condicions posi es ulls en una noia com l'Eulàlia, intel·ligent i bonica, assenyadament enamorada, que és llançaria als seus braços plena d'il·lusions, que no pas que sospiri per una noia de divuit anys, la qual, si l'acceptés, ho faria per conveniència, no per amor. A divuit anys les noies són exigents en el color dels ulls i dels cabells, en l'estatura i en la gallardia; en tot un reguitzell de coses que ja no podem lluir els que hem ultrapassat la trentena (Artís i Balaguer 1927c: 69).

A Florenci no le convence todo este discurso y pide a Ignasiet que se encargue de arreglar el malentendido, aunque le apoye en sus negocios. Finalmente, parece que se puede concertar la boda entre ellos.

Como ya se ha comentado, Ignasiet utiliza a sus primas para concretar sus negocios, por lo que se le enfrenta Montserrat (Artís i Balaguer 1927c: 76), que sigue criticándole su actitud tras su vuelta, ya que no ha cambiado, continua siendo “un bala perdida”; que ha conseguido el control de la casa y ha convertido a las hermanas en sus sirvientas; si sigue con los intentos de casar a las hermanas, ella le advierte que le echará de la casa (Artís i Balaguer 1927c: 78).

El comediógrafo villafranquino reincide una vez más en el tema de la edad adecuada para el amor, esta vez en palabras de Elena:

l'amor només el senten els joves o les noies de divuit anys és pura literatura, Fornells. Els que ho escriuen, o tenen aquella edat són vells xarucs que han perdut la memòria. A mi ningú no em convencerà que una noia de divuit anys estimi amb més tendresa que jo (Artís i Balaguer 1927c: 80-81).

Otro tema de *Els cinc sentits* es el de la emigración, punto de partida para la regeneración no sólo a nivel personal de Ignasiet sino también de la ciudad. Ignasiet tuvo que huir a causa de un escándalo (Artís i Balaguer 1927c: 37; 50-51), y por ello Miquel es reticente a recibirle, pero las hijas le convencen de que lo vea. Ignasiet viene con un tono humilde (Artís i Balaguer 1927c: 39-42). Realmente la causa de la marcha de Ignasiet fue por un robo, teniéndolo que seguir Manuel. La actitud, la de seguir ciegamente a su hermano, es criticada (Artís i Balaguer 1927c: 46). Lo que interesa conocer es si ha hecho dinero en América, ya que de lo que se tiene miedo es de que quiera cobrar la herencia.

Miquel explica a Manuel cómo era Ignasiet en la adolescencia, un rebelde que estaba inmerso en continuos problemas y a su vez queriendo crear un periódico catalanista o convertirse en empresario (Artís i Balaguer 1927c: 48-49). Para Avel·lí Artís i Balaguer, estas aspiraciones hacen avanzar a una persona pues le lleva a emigrar y a luchar por unos sueños, los que se plasmaran mediante la creación de una nueva ciudad. Esto se refleja en la intención de Ignasiet de cambiarse de ropa para una comida familiar (Artís i Balaguer 1927c: 53).

Otro personaje que representa en un principio la ciudad vieja es Ignasi, poseedor de una gran biblioteca. En una conversación Ignasi habla de su afición de coleccionar ejemplares del *Quijote*, en ese momento acaba de encontrar uno impreso en Bruselas en 1662 y solo le faltan dos ediciones belgas del periodo de 1607/1706. Ignasi realiza una alabanza a la literatura de Cervantes. Ha leído todo lo que ha caído en sus manos sobre el autor y tiene más de cuarenta mil ejemplares en sus fondos (Artís i Balaguer 1927c: 29). Posteriormente Ignasi critica que hayan convertido su biblioteca en una oficina “de tràfec filisteu el temple de la intel·ligència” (Artís i Balaguer 1927c: 82), pero al final claudica y ayuda a su sobrino en su nueva empresa, con la venta de su libros a un empresario norteamericano. Se queja amargamente de que otros ponen dinero y él pone cultura (Artís i Balaguer 1927c: 121).

Esta relativa claudicación también va produciéndose en Miquel y Carme, poco a poco, primero con reticencias. En una conversación entre Miquel y Jaume se discute si hay que poner un luminoso en la tienda o no (Artís i Balaguer 1927c: 59). También se refleja en la preocupación de los vecinos del barrio por el posible traslado del comercio: uno dice que es “dia de dol, per al nostre carrer”, mientras que Fornells comenta que “Cal fer-se càrrec de la crisi que travessen els establiments de la ciutat vella. Necessiten airejar-se, prendre reconstituents, si no volen morir d’anèmia”(Artís i Balaguer 1927c: 87).

En esa conversación se muestran los diferentes discursos sobre la controversia entre la ciudad vieja y la nueva; uno representado por el señor Boadella y el otro por las hijas de Miquel. En su significativo parlamento Boadella expresa lo siguiente:

No és de bon barceloní el que has fet. Els que duem aquí dintre un xic d’afecte a les nostres tradicions seculars, hem de fer-nos forts per s sostenir ben alta la bandera. Treure una casa centenària del nostre carrer, que és la medul·la del comerç barceloní, per portar-la a la quadrícula sense fesomia de l’Eixampla, equival a desprendre’s d’un tros de la nostra personalitat: és contribuir a la pèrdua dels costums patriarcals. Perquè, tant com la ciutat s’expansiona, perd fesomia i substància racial (Tragicòmic, prenent alè). A aquest pas, els nostres néts no tardaran a plorar la desaparició dels darrers barcelonins, engolits per ciutadans d’una barreja cosmopolita, babilònica! (Artís i Balaguer 1927c: 88-89).

Montserrat defiende el cambio rechazado en esas palabras, descalificando como tradicional el criterio de Boadella (Artís i Balaguer 1927c: 90). Caminals, otro de los

comerciantes del barrio, comenta que, en el momento en que pueda cambiarse, no se quedará en el Eixample, si no que se traslada al Tibidabo, donde no tendrá competencia. Con todo, habrá que reconocer que el cambio de la tienda ha beneficiado a la familia, no solo económicamente sino emocionalmente pues le ha dado un nuevo aire, tal y como lo expresa Montserrat:

Si ell mateix no, el seu esperit. D’ençà que és entre nosaltres, ens hem donat compte de l’existència d’una virtut desconeguda: digui’n coratge, digui’n obstinació, digui’n voluntat. Las meves germanes i jo, que no sabíem que al món les dones fossin aptes per a altra cosa sinó per a repassar roba, bordar, tocar el piano i veure passar els dies darrera els vidres del balcó, lamentant que no vinguessin a treure’ns-en uns promesos carregats de diners i de bones intencions, ara hem après d’intervenir en totes les coses que afecten els papàs, i de posar-hi l’ànima, i el gènit, i la tasca, i la poca intel·ligència que Déu ens ha donat (Artís i Balaguer 1927c: 91).

Este parlamento es interesante dentro de la dramaturgia de Avel·lí Artís i Balaguer pues con él y en boca de Montserrat se está criticando el modelo de mujer recluida en su casa. De hecho y como se atenderá en el capítulo quinto, el autor tiene personajes femeninos que rompen este esquema, de lo que ya es ejemplo Montserrat. Son personajes femeninos capaces de tomar el mando de su vida y de sus decisiones. No obstante, el autor no deja de tener personajes femeninos que se muestran contrarios a esa evolución. Las siguientes palabras de Núria en el tercer acto pueden contradecir en cierto modo las anteriores, expresadas en el segundo acto por Montserrat sobre el concepto de la nueva mujer (Artís i Balaguer 1927c: 91). Núria se queja de que ya no son felices con la nueva situación:

Els primers catorze i quinze mesos, la cosa encara era un xic passadora. Treballant a casa, res no m’impedia d’escapar-me a fer un petó a la mamà o a vosaltres, quan tenia desig de fer-ho. La tasca a casa era més intensa que no ara, però la fèiem rient i cantant, com un entreteniment que havíem trobat per a les hores perdudes. Per això ens hi vam llançar amb tant de daler. Però ara, no: d’ençà que hem instal·lat aquí les oficines i em veig voltada de gent desconeguda, que treballa per força, que deu bescantar-nos a cau d’orella, perquè es sent vigilada per nosaltres, hi ha moltes hores al dia en les quals em pos consirosa, i tota la sola vaig fent castells, i acabaria plorant si no temés que ho veurien (Artís i Balaguer 1927c: 101).

Con estas palabras y las anteriores de Montserrat se deciden las tareas que tendrán las hermanas solteras, que Núria reorganice la tienda mientras que Mercè vuelva a casa para estar con la madre y Montserrat cuide los intereses de las hermanas y se quede con Ignasi para controlarlo todo (Artís i Balaguer 1927c: 102). Mercè

expresa su amor por Ignasiet, pero las hermanas se quejan de que éste ha jugado con todas y en especial con Montserrat (Artís i Balaguer 1927c: 104-105).

Por otro lado, el negocio ideado Ignasiet para plasmar su nueva ciudad, es la creación de un Banco y comprar diferentes terrenos que rodean la urbe, construyendo en unos diez años edificios confortables de cinco o seis pisos:

Vaig fundar un Banc. Amb tots vosaltres: no cal dir-ho. En direm Banc d'Urbanització, o bé una cosa per l'estil. L'objectiu serà anar a l'adquisició immediata de tots els solar que hi ha per edificar des de Sarrià a la Barceloneta i de Sant Adrià a Collblanch, amb la condició de construir-hi, dins un temps mínim de deu o quinze anys, cases confortables, de cinc o sis pisos; cases de debò, que donin to de bon gust. Farem que l'Ajuntament valori els solars amb un augment del cinquanta per cent sobre el preu que van pagar-ne els respectius propietaris i els seus antecessors. Al preu taxat pel Municipi, els propietaris seran obligats de vendre al Banc els terrenys sense edificar. Si no volen vendre, hauran d'edificar pel seu compte en el termini de dos anys, per exemple. Si al·leguen manca de diners per a fer-ho, el nostre Banc els en facilitarà, responnent-ne el terreny i l'edifici construït (Artís i Balaguer 1927c: 93).

Estas palabras demuestran que la intención de Ignasiet no es solo la de crear un nuevo medio urbano, sino la de enriquecerse con una operación urbanística, ordenando un círculo vicioso. Habla de que el Ayuntamiento no se opondrá a esta especulación ya que beneficia la expansión de la capital:

L'Ajuntament no es negarà a donar les facilitats que convinguin. Perquè la missió del nostre Banc no serà solament financiera, sinó eminentment barcelonina: anem a resoldre, de cop, el problema de la nostra expansió: l'engrandiment definitiu de la ciutat serà fill de la nostra iniciativa. Quim orgull, Mercè, Núria, Montserrat! quin orgull, el nostre, quan podrem oferir, des del mar a la muntanya, tota una ciutat en la qual no resti ni un pam sense un estatge, per tal que pugui oferir-se, acollidor, a tots aquells que vinguin, mons a través, amb el daler de compartir la nostra ciutadania!... (Artís i Balaguer 1927c: 94).

Lo cierto es que si, a propósito de todo este asunto, se cuenta con información que ha de aparecer en el tercer acto, todo irá tal como lo había previsto Ignasiet, con el visto bueno del Ayuntamiento (Artís i Balaguer 1927c: 107). En la reunión para celebrar el éxito del negocio, los señores Boadella y Caminals ensalzan el nuevo orden:

Boadella: (Emfàtic, amb aire de grotesca exaltació) Barcelona, combat gran! Ciutat dels nostres ensomnis! Poc t'imagines que des d'aquí et contemplin, activa i laboriosa, els ulls d'aquells fills teus a qui deuràs el teu engrandiment definitiu i el nom dels quals anirà, des d'avui, lligat a la teva gloriosa història! [...]

Caminals: No em mouria d'aquí per amarar-me de cel. I pensar que ens hem passat la vida cantant les bel·leses del carrer de casa, de del qual, estirant molt el coll, només en veïem una llenca de mig metre d'amplada! Decididament, els primer diners que el negoci em produeixi seran aplicats a construir-me un

gratacels com aquest! (Artís i Balaguer 1927c: 114).

También Ignasiet ensalza lo conseguido y alaba que todo se ha logrado con *los cinco sentidos*, personalizados en las cinco hermanas. En este diálogo se produce la simbiosis de los negocios y el amor:

Ignasiet: Veniu-me aquí, germanetes meves... Bé us heu fet esperar prou!... No en sentíeu el daler, d'aquesta abraçada?...

[...]

I tu, Jaume! el primer de creure en mi!... No oblidaré mai el que tots hem fet, fins a arribar a aquest moment triomfal!

Florenci: Vina, Fornells... Mira, només allí, quin munt de cases s'hi han d'alçar.

Fornells: [...] Quan les coses es fan amb els cinc sentits...

Ignasiet: Tens raó... tens raó... Amb els cinc sentits ho he fet... Amb vosaltres cinc, plasmació vivent de cada un d'ells... Amb tu, Montserrat, tan intel·ligent, tan viva, amb el sentit de la visió despert a tothora... Amb tu, Elena, que a força d'ésser atenta a tot, vas ésser-ho a la meua penúria, i vas acceptar carregar-te per remeiar-la, sense témer el possible sacrifici... Amb la pobra Eulàlia, sacrificada del tot a les meves conveniències... Amb tu, que has obtingut el goig, que delejaves, d'una vida material plena de riqueses, però que t'ha estat donada estafant-te l'amor que també cercaves... Amb tu, Mercè, perspicaç a còpia d'esbrinar coses, maliciosa i astuta a força de percepció... I amb tu, Núria, treballadora com un bastaix, esdevinguda campiona de la dactilografia, que has oblidat el repòs mentre hi ha hagut tasca esperant tanda... (Artís i Balaguer 1927c: 115-116).

- Públicos.

El *Diàleg*, fechado en 1914 y posiblemente trasladado a las tablas bajo el título de *Deshauci galant* (Artís i Balaguer 2014: 66-77; Coromines 2014: 66-77; s.f. 1915: 7), escenifica los intentos de flirteo de un joven con una desconocida en la antesala de un abogado, pero lo que no espera son los continuos rechazos de la joven. Desconoce su causa, cuando precisamente la joven se encuentra allí para demandarle por sus abusos como propietario de la finca donde vive.

Sed Breves narra de una forma absurda, mediante situaciones cómicas, la convivencia de los diferentes empleados de una oficina, de una esas empresas “comerciales montadas a la moderna, con arreglo al patrón norteamericano” (M. R. C. 1927: 15). Esta obra de Avel·lí Artís i Balaguer no fue del agrado de algunos de los críticos que se acercaron a su análisis. Este es el caso de J. Navarro Costabella quien comenta que no es acorde a sus gustos: “sufrí una equivocació. Qui no el conegui, a través d'aquest sàinet no formarà gaire bon concepte d'ell. I és llastima” (Navarro

Costabella 1927: 245). Pero para el crítico de ABC es una obra “escrita con mucho ingenio y que fue del agrado del público” (s.f. 1927: 38); también lo destaca M. R. C. en su crónica: “La pintura de algunos de los tipos, como la del dependiente que charla por los codos—que el señor Gimbernát hizo a maravilla,— lo cómico de varias escenas y lo movido de la acción satisficieron a los espectadores, que aplaudieron espontáneamente la obra y a los artistas” (M. R. C 1927: 15).

Ante estos dos títulos, apréciase en primer lugar que el espacio de representación del *Diàleg* es la “avantsala del despatx d’un advocat de nom. És una estança rica, però severa. Hi ha una otomana, butaques, una taula escriptori, una tauleta de centre amb revistes al damunt, etc. Per les parets un parell de quadres a l’oli, el de fi d’estudis i algun diploma acadèmic” (Artís i Balaguer 2014: 67; Coromines 2014: 67). D. Coromines comenta que el edificio donde está alquilada la joven se ubica en la Ronda de Sant Pere y el despacho de abogados en un edificio noble del Eixample. La presencia de Barcelona, tanto en este *Diàleg* como en *Els cinc sentits*, se plantea mediante la representación de la gran ciudad de principios del siglo XX, aquella que la burguesía y la élite intelectual se afanan por transformar, dignificar y europeizar, “per fer-ne carta de presentació del país al món” (Coromines 2014: 52).

Por su parte la escenografía en *Sed Breves* es diferente al resto de obras de Avel·lí Artís i Balaguer que se pusieron en escena. Supone un intento de renovar su teatro, acercándose a unas prácticas que se estaban dando en la escenografía europea. Primero con la aparición de un “antequadro”, así lo denomina el autor, que tiene que visualizarse antes de que se inicie la representación

Un cop donada la llum de la bateria, s’alça la cortina i apareix un teló que reproduceix ampliat, amb la llegenda en blanc damunt el fos blau, el conegut cartell
SED BREVES
VUESTROS MINUTOS
SON TAN PRESIOSO
COMO LOS NUESTROS
editat per la casa Vda, d’E. Riba. Passat un minut d’exposició del rètol, el teló se’n va amunt i l’obra comença. (Artís i Balaguer 1928b: s.p.).

En segundo lugar mediante la representación en escena de diferentes espacios:

Escena partida.

Al costat esquerra, el despatx de la Gerència, amb dues portes: l’una al fons i l’altra al primer terme de la dreta; aquesta amb mampara folrada de pell. La del fons, de dos batents, és envidrada amb cristalls glaçats. Hi ha una taula a l’esquerra primer terme i una altra a l’angle del fons dreta, cadascuna d’elles amb el corresponent seient giratori al darrera i dos confortables, entapissats de pell, al davant. En els espais buits un parell d’armaris arxivadors. Damunt la taula de la dreta un aparell telefònic, i a totes dues els necessaris útils d’escriptori, aparells d’il·luminació, etc.

El despatx és sobriament decorat, amb paper de tons foscos i un fris clar, d’un metre d’amplada que lliga amb el sostre, al mig del qual hi ha un *plafonnier*. A la paret, un parell de quadros reproduint, ampliades, sengles vistes de fàbriques, i el cartell «Sed breves» en lloc visible.

El departament de la dreta el constitueix el despatx públic, ample, espaiós, amb porta gran, de ferro forjat u cristall, a la lateral dreta. Al fons, una balconada. D’arran de la porta de l’esquerra que comunica amb la Gerència, n’arrenca en sentit horitzontal una barrera de fusta la qual parteix el departament en dos i segueix verticalment cap al fons, per a perdre’s, altre cop horitzontalment, per l’esquerra, deixant pas entre ella i la paret on hi ha el balcó.

Dintre la barrera hi ha les taules i les màquines d’escriure per a les mecanògrafes i per al cap de correspondència, a més a més d’alguns mobles (arxivadors, etc.), adequats al lloc.

Part de fora, a primer terme, i en el tros de barrera que dona la cara al públic, hi ha la taula del conserge, la corresponent cadira i una banqueta per als qui esperin. A prop, un tub acústic.

Per les parets, també decorades amb molta sobrietat, tota la col·lecció de cartells-màximes de la casa Riba.

Tot molt modern, molt americà, molt de despatx muntat a *la dernière*.

L’acció de l’obra passa entre onze i dotze del matí. (Artís i Balaguer 1928b: s.p.).

Una de las características ya mencionadas de Avel·lí Artís i Balaguer y destacada por los críticos que realizaron las diferentes reseñas a sus obras, radica en su capacidad dialogística. En este sentido D. Coromines, en su acercamiento al *Diàleg* antes tratado, destaca también esa virtud del autor: “l’equivoc desemboca en moments de diàleg brillants, dignes de comparació amb les rèpliques que intercanvien personatges cèlebres de Shakespeare com, posem per cas, Beatriu i Benedicte de *Molt soroll per res*” (Coromines 2014: 39). Da la siguiente muestra:

Ell: Vostè es esplèndida, senyora! Fa tres minuts que la conec i sembla que hàgim viscut tota la vida un mateix sostre.
Ella: La seva flegma no desmenteix els informes que en tenia.
Ell: No és flegma, senyora. És sorpresa per la simpatia que no pot dissimular que sent per mi.
Ella: Molta!
Ell: Bé prou que es veu!
Ella: És que tinc ganes de demostrar-ho.
Ell: Encare més?
Ella: Jo pugués!

Ell: Com ho faria?

Ella: Manant que el pengessin de l'antena d'un vaixell.

Ell: Mare de Deu! Amable fins en la tria del suplici! A vostè li han dit que la mar blava m'encanta.

Ella: Doncs allà, ben encantar, voldria veure'l (Artís i Balaguer 2014: 70; Coromines 2014:70).

En esta obra de Avel·lí Artís i Balaguer el asunto principal es la denuncia de la avaricia de las clases más pudientes y la falta de ética que lleva a un rico propietario a extorsionar a sus inquilinos. Ante estas recriminaciones que la protagonista le hace –como recuerda D. Coromines “de mala gana i amb altivesa perquè, al cap i a la fi, representa una dona distingida i amb classe, tal com escau típicament al gènere de l'alta comèdia” (2014: 40)–, él huye, mostrándose inflexible e incluso cínico:

Ella: És una iniquitat, és una vergonya.

Ell: Per l'amor de Déu...

Ella: Mentre ells falten a totes les obligacions contretes, mentre si s'ha de posar una rajola l'hem de fer posar nosaltres, cada trimestre vagi pagant. És a dir, vagi cobrant!

Ell: Fa una estona que dintre meu dues veus sostenen una discussió violentíssima. La veu del propietari, complidor del seu deure i defensora dels seus interessos, guanya a la veu entenedrida pels seus ulls negres. Sento molt, senyora, veïna, que vostè no vulgui atendre allò, que li he repetit tantes vegades, que no és amb qui ha de parlar de totes aquestes coses.... El meu administrador és l'únic que sosté converses del caràcter de la que vostè sembla tenir interès a sostenir... (Artís i Balaguer 2014: 76; Coromines 2014: 76).

Entre denuncia y quejas al propietario, este último propone requiebros amorosos a la joven inquilina. Avel·lí Artís i Balaguer utiliza para este intercambio, como ocurre en *Mati de festa*, sólo dos personajes. El autor, en una acotación primera, describe al personaje femenino como una “senyora elegant, de bellesa encantadora”, mientras que el propietario es un “senyor de maneres distingides, *gentleman* sense afectació” (Artís i Balaguer 2014: 67; Coromines 2014: 67).

Las primeras intervenciones entre ambos son cordiales hasta que ella se da cuenta de quién es y a partir de ahí hay un cambio en el tono, más incisivo e irónico (Artís i Balaguer 2014: 69; Coromines 2014: 69). Desde este momento la inquilina juega con el propietario, con insinuaciones e indirectas, para impedir sus intentos de conquistar su amor.

Entre las acusaciones de la joven inquilina a su casero figura la de su actitud con

sus inquilinos, ya que va a realizar una subida abusiva del alquiler, diez pesetas; y también el trato con el portero. El propietario en todo momento, como ocurrirá a lo largo del *Diàleg* culpará a su procurador de la subida del alquiler. La siguiente conversación es representativa de lo que acabo de decir:

Ella (*perduda la paciència, esclatant*): Guardi-s'ho i així potser no caldrà que per rescabalar-se de les seves esplendideses hagi d'augmentar amb tants freqüència el preu del lloguer als veïns que tenen la desgràcia d'haver anat a viure en una casa de la seva propietat. (*Així que ha sentit parlar del lloguer; Ell ha canviat de posició, de cara i de to. Quan Ella ha acabat la seva catilinària. Ell s'ha alçat i ha pres un aire de gravetat que ha de mantenir fins que s'indiqui*)

Ell: Senyora, ara si que o sé què respondre-li.

Ella: Naturalment. No hi ha res que confongui tant com la culpa.

Ell: Com a cavaller, crec haver demostrar tenir les degudes condescendències a la dama simpàtica i desconeguda; com a propietari, he de comunicar a l'arrendatària que jo no intervenc per a res en els assumptes de les meves finques. Celebro únicament tenir dintre una de les meves propietats persona de tanta distinció, a qui no tenia el gust de conèixer quan ella segurament em coneixia a mi.

Ella: Massa! Per desgràcia!...

Ell: Ara m'explico la seva deferència amb mi. Mentre jo parlava a una amable desconeguda, la desconeguda parlava amb l'antipàtic propietari. I no era possible que ens poséssim d'acord.

Ella: No fóra desconeguda de vostè, si vostè tingués amb els estadants les atencions de què fa gala en aquest moment.

Ell: Senyora!... (*Demostrant fins a quin punt el molesta la conversa*)

Ella: Jo el conec, en canvi, d'un dia que va venir a l'escala no sé amb quines males intencions respecte al pobre porter...

Ell (*amb abans*): Li prego que...

Ella: I ja m'era tan antipàtic per la seva mesquinesa, abans de conèixer-lo, que des d'aleshores ençà no s'ha esborrat del meu pensament la seva figura de jueu insaciable.

Ell: estic disposat a prendre nota del seus insults i fer l'oportuna reclamació

Ella: Vegi si pot treure'n diner...

Ell: En bona fe li juro que no sabia que tingués una veïna tan admirable.

Ella: Si en lloc d'enviar aquell procurador que sembla un gos de presa...

Ell: Pobre home!... (Artís i Balaguer 2014: 71-72; Coromines 2014: 71-72).

Ella le comunica que va a recurrir a la justicia. Las condiciones en que se encuentra el inmueble no son las adecuadas para residir, anotación que también aparece en *Tant se val!*. Por ejemplo, el ascensor debiera arreglarse porque cualquier día podría ocurrir una desgracia (Artís i Balaguer 2014: 72; Coromines 2014: 72).

Entre halago y halago del co-protagonista, la joven sigue soltando alguna expresión aguda sobre su trato como propietario. Pero a pesar de su hostilidad, el joven intenta conocer más cosas de la inquilina. La joven es viuda, información a la que

el joven responde: “Com deu avorrir la soledat, després d’haver tastat les dolçor del matrimoni! [...] I això, naturalment, deu tenir-la de mal humor, deu ennegrir-li els dies, deu privar-la de les expansions pròpies d’una senyora jove...” (Artís i Balaguer 2014: 73; Coromines 2014: 73). Resulta, además, que la causa de la muerte del marido de la joven fue por una desgracia, por vivir en una de las fincas de él, dato que de nuevo consta en *Tant se val!*.

En este momento aparece uno de los temas más recurrentes en la obra de Avel·lí Artís i Balaguer, como ya se ha ido indicando a lo largo de estas páginas, aunque aquí de forma muy efímera, el de la edad para casarse. La joven ya ha estado casada mientras que el joven propietario, treinta y cinco años, no ha conocido el amor hasta entonces, víctima ahora de un flechazo (Artís i Balaguer 2014: 75; Coromines 2014: 75).

Al final del *Diàleg*, la voz del propietario, como recuerda D. Coromines, se muestra egoísta y cínica; acaba imponiéndose su interesada personalidad de propietario sobre la del joven conquistador, y antes de abandonar la sala, le comunica que tiene un trimestre para abandonar su casa:

que un cop ja no visqui a la finca la podrà anara a visitar amb tranquil·litat per professar-li el seu amor. S’acomiada amb un «Als seus peus, senyora» i ella, indignada però seguint com per inèrcia les convencions socials, li respon «gràcies». De moment ha guanyat el propietari gasiu, però d’acord amb el caràcter de comèdia ciutadana de la peça, cal entendre que el conflicte –en mans de l’advocat– es resoldrà amb un urbanitat i moderació” (Coromines 2014: 40-41).

Con ese ámbito, el del bufete de un abogado, viene a coincidir la antesala del negocio bancario de Ignasiet en el tercer acto de *Els cinc sentits*, pieza en la que se asiste al triunfo de la ciudad nueva al tiempo que se repite el tema del amor reflejado en el asunto de la política matrimonial. En cuanto a esto último, comentado con anterioridad, llegados a este acto ya se han celebrado dos bodas que se estaban gestando en el anterior, la de Eulàlia y la de Elena, mientras que ahora incluso intenta la boda de su hermano, Manuel, por interés (Artís i Balaguer 1927c: 127). Señálese que, mientras que las otras tres hermanas que siguen solteras ayudan a Ignasiet en el proyecto del Banco, Manuel, en consonancia con la voluntariosa Montserrat, se muestra dueño de sus decisiones, afirmando casarse por amor. Incluso habla del sufrimiento que sufren las primas casadas por interés, Eulàlia y Elena (Artís i Balaguer 1927c:

129-130); también del sufrimiento de Mercè por no poder compartir su amor con Ignasiet, quien solo se ha preocupado por alzar una nueva ciudad y que se ha olvidado del dolor provocado a su familia (Artís i Balaguer 1927c: 131). Manuel llega a expresar su amor por Montserrat, juego el de las relaciones amorosas que Avel·lí Artís i Balaguer lleva en este caso a una complejidad extrema pues resulta que el verdadero enamorado de ella es el interesado Ignasiet (Artís i Balaguer 1927c: 135).

El segundo tema y principal es el urbano. Hasta este momento, en esta pieza, solo había referencias a espacios puntuales. En cambio en la primera escena del tercer acto hay una descripción de la ciudad desde las alturas de un rascacielos:

Eulalia: Ara... (A l’Elena) Vols creure que em fa basarda, mirar a baix?
Elena: Mira la ratlla del passeig de Gràcia, que bé que es destaca!
Eulalia: Aquell campanar de la dreta del de la Catedral, d’on és?
Elena: De Sant Jaume: no?
Eulalia: El del Pi, deu ésser (Montserrat, la qual fins ara ha estat examinant papers de damunt la taula) Veritat, tu?
Montserrat: (Acostant-s’hi) Sí, el del Pi. Mira: un vaixell a l’horitzó.
Elena: Quina vista que tens filla (Artís i Balaguer 1927c: 97-98).

En la cartografía de esa ciudad se ubica la creación del Banco, allí donde se concentra la astucia de Ignasiet para los negocios. En la antesala mencionada se asistirá a los tejemanejes del propio protagonista como futuro inversor, dados los problemas en recuperar la herencia pendiente por su huida americana (Artís i Balaguer 1927c: 124). También del éxito que supone para el conjunto de los inversores fundadores, quienes marchan a un restaurante situado en el Tibidabo. Como colofón a la comedia se presenta una nueva diferencia entre lo nuevo y lo antiguo, representado en el regalo de Ignasi a su sobrino, un cuadro futurista, con el cual iniciará su nueva colección, no una biblioteca, sino un museo (Artís i Balaguer 1927c: 138-139).

Volviendo a *Sed Breves* pieza curiosa como ya se ha indicado, los críticos no dejan de tener diversas visiones sobre la misma, pero tras la lectura se puede decir que Avel·lí Artís i Balaguer intentó innovar su dramaturgia, siendo una obra que se acerca a lo absurdo. Hay ciertas escenas que no tendrían cabida dentro del resto del teatro del comediógrafo villafranquino, ya que van más allá de lo que hasta ese momento había puesto en escena.

Primero hay que comentar que la obra no está dividida en escenas y por ello habrá que ordenar el texto en secuencias. Por ejemplo, la primera secuencia, establecida por el tema, aúna una serie de discusiones lingüísticas, lo que no debiera ser extraño de que se tratase en el teatro, pero lo innovador es que, mientras se produce la discusión, uno de los personajes tiene un tic nervioso o gesticulación ridícula:

Cap.: «Quant a la seva pretensió de representar en aquesta de Vic la nostra casa...» (Para en sec de llegir i clava els ulls a l'Apoderat)

Apoderat: Per què s'atura?

Cap.: Per res. Dispensi.

Apoderat: ¿Quan s'avesarà a escriure en un estil més planer?... «En aquesta de Vic!» ¿Que no ho coneix que la forma és castellana de cap a peus?

(*El Cap de Correspondència té un tic nerviós: fa una contracció de la part dreta del cos, de cap a peus, i parla a singlots*) (Artís i Balaguer 1928b: 11).

El lenguaje utilizado es irónico, por ejemplo cuando hablan del empleo del plural o singular de una palabra y del estilo del Apoderat. También en la enumeración absurda del Cap de Correspondència de las colecciones de todo tipo que posee si se tiene en cuenta la última, las *Converses filològiques* de Pompeu Fabra: “Jo ho col·lecciono tot: segells, cap-i-cues, pots de conserva, clofolles de musclo, «converses filològiques»...” (Artís i Balaguer 1928b: 13). La última adquisición para su colección de la que informa son unas postales de mujeres, momento en el que, antes de salir para continuar trabajando, suena de fondo un piano: “*Mentre ha durat aquesta escena, es sent al lluny un piano de manubri que toca el número més en voga. Les mecanògrafes l'acompanyen amb el teclat de les màquines i el conserge xiulant, amb sordina*” (Artís i Balaguer 1928b: 14).

Como es normal, esta obra transcurre en una oficina, por lo tanto se darán situaciones y acciones correspondientes a este espacio, pero a su vez son interrumpidas por acciones absurdas, como lo que ocurre en la segunda secuencia: mientras unos personajes realizan las tareas correspondientes, otros realizan acciones ilógicas en aquel medio, como es la discusión gesticular entre el Conserge y el Cap de Correspondència sobre los pájaros de papel del primero o los retoques de maquillaje de las secretarias:

(*Simultàniament, a l'exterior, el Cap de Correspondència ha anat a veure els ocells de paper que fa el Conserge, i les senyoretes Josefina i Júlia es donen un retoc a les respectives toilettes, posant mà al mirallet, als pólvors, al coloret,*

etc. Entre el Conserge i el Cap de Correspondència en veu baix sobre la perfecció dels ocells que el primer confecciona) (Artís i Balaguer 1928b: 15-16).

Por último otra acción absurda aparece reflejada en la acotación, acerca de las acciones que realizan los personajes mientras que escuchan música:

L'Apoderat ha tret d'un calaix una novel·la i es poda a llegir; aclofat a un confortable i els peus a l'altre, després d'haver encès una cigarreta. Aquell piano s'ha apropiat i s'ha instal·lat sota el balcó, engegant les notes d'un xarletson. El Conserge acompanya el ball, de primer xiulant, després amb moviments de cap, tot seguit amb els peus i per últim amb les cames, sense alçar-se, però, del seu seient. Passats uns segons, s'alça la senyoreta Julia, i amb l'excusa d'anar a dir quelcom al Cap de Correspondència, també marca uns compassos de ball. Segueixen e seu exemple, de seguida, la senyoreta Carme, la senyoreta Josefina i el Cap de Correspondència. Em el despatx de la Gerència, l'Apoderat, tot llegint, va fent saltar les cames, fins que, irresistiblement, s'alça, deixa el llibre i es posa a ballar.

Per la dreta entra Un mosso amb uns paquets. El Cap de Correspondència l'atén. Els altres ni se n'adonen. El Mosso, després de deixar els paquets damunt de la barrera, parla amb el Cap de Correspondència. Acaba la tocada del piano. L'Apoderat reprèn la seva lectura. Les meques tornen a la feina. I el Conserge torna al seu lloc (Artís i Balaguer 1928b: 17-18).

Una de las críticas que se realizan en la obra, siempre con palabras irónicas, las hace el Cap de Correspondència sobre el exceso de trabajo por la modernización de la empresa. Trabajan como negros y, para tratar sobre la organización del trabajo, utiliza el castellano (Artís i Balaguer 1928b: 18). Explica el método de trabajo con una enumeración absurda ante la recepción de un pedido (Artís i Balaguer 1928b: 19). La relación a nivel personal del Conserge con el Apoderat es curiosa, pues este le riñe por su vaguería (Artís i Balaguer 1928b: 25), urdiéndose un diálogo absurdo entre dos amigos. Frente a ello se presenta la relación del Gerent de la empresa y una amiga, elemento el de la relación amorosa que se une al argumento. La amiga comenta que entra y sale de la oficina cuando quiere, por su “pamet de cara” (Artís i Balaguer 1928b: 21), a pesar de que tenga que comunicar a través de un papel el objeto de su visita. La ironía implícita en el lenguaje de esos intercambios aparece de nuevo al tratar sobre los galones del uniforme del Conserge (Artís i Balaguer 1928b: 22), mientras, en contraposición, las secretarias hablan de indumentaria femenina y de maquillaje, al tiempo que se enseña la ropa interior (Artís i Balaguer 1928b: 23).

En *Sed Breves* también hay referencias a la vida que tenía que llevar la burguesía, por ejemplo la asistencia a locales como Maxim's (Artís i Balaguer 1928b: 28) y

las relaciones extramatrimoniales, como es el caso del Gerent. A pesar de ser una relación especial, su amante le expresa sus celos. Se asiste a una conversación rara porque se habla de tirar las cartas, de la adivinación. Incluso la amiga dice que le es fiel “tant com puc” (Artís i Balaguer 1928b: 29). Así pues, entre conversaciones más o menos serias, hay momentos absurdos de acuerdo con lo comentado, utilizadas en ciertos momentos para romper el ritmo del argumento y lograr un efecto cómico. Tal puede ser la guerra de bolas de papel ente el Cap de Correspondència y una secretaria, juego al que se van uniendo el resto de personajes (Artís i Balaguer 1928b: 30). Con la llegada del Gerent todo vuelve a la calma y cada uno de los oficinistas retoma su puesto de trabajo. Antes de que el Gerent entre en el despacho del Apoderat, el Conserge advierte a este y a su amiga para que dejen su “liligam afectuós” y puedan disimular (Artís i Balaguer 1928b: 31). El Gerent está nervioso porque el Presidente del Consejo va a realizar una visita y se queja de la poca profesionalidad de los empleados y de la forma de trabajo en la oficina. La amiga intenta calmarlo, abrazándole, mientras, y sin que se dé cuenta, el Apoderat se acerca y besa la mano de la amiga (Artís i Balaguer 1928b: 32). Respecto a la actividad laboral, el Apoderat comenta la filosofía de trabajo que impera en la oficina:

He de fer present al senyor Gerent que el mètode segons el qual es treballa a les nostres oficines, no aconsella prendre mesures violentes. No hem de perdre de vista les teories de la persuasió amable, del treball conscient, de la iniciativa pròpia, de l'energia sistematitzada, de la revisió de valors” (Artís i Balaguer 1928b: 33-34).

La presencia de la amiga es incómoda ante la visita del Presidente e intentan que se vaya. Mientras el Conserge entretiene al Presidente al tiempo que hablan, realizando una defensa del corporativismo, frente a lo que había escrito el Gerent, quien muestra poca estima por el personal (Artís i Balaguer 1928b: 38-39). A continuación y ante la presencia del Presidente se vuelve a tratar lo anterior, primero sobre prohibiciones en el trabajo y la forma de llevarlo a cabo (Artís i Balaguer 1928b: 41-42) y posteriormente sobre la consideración que el Apoderat tiene del personal, según él dice buena, como debía haber dicho el Gerent (Artís i Balaguer 1928b: 43). Para escuchar tal conversación, los empleados se agolpan detrás de la puerta y cuando el Apoderat va a salir los empleados caen al suelo. Entre los empleados se encuentra la amiga del Gerent, lo que sorprende al Presidente que la reconoce (Artís i Balaguer 1928b: 46).

4. 2. 1. b. Espacios provincianos.

- Familiares/privados.

La ronda de la fortuna versa sobre la historia de una familia que se reúne alrededor de una habitación esperando la muerte de su familiar rico. Todo son apariencias, buscando su propio beneficio y no el del su ser querido.

Les ales del temps gira en torno a Agustí, vuelto tras veinticinco años de vivir en América. Tras su regreso le han encerrado en su casa y allí recibe diferentes visitas. A partir de ese momento se desarrollan diferentes historias, a propósito de los intereses de los amigos y de los problemas familiares.

D. Guansé destaca que Avel·lí Artís i Balaguer, en *Les ales del temps*, intenta una nueva probatura teatral, “és la seva obra d’un lo més modern i europeu; com hi ha més imprevist i fantasia. Però és encara una d’aquelles en les quals hi ha personatges més vius i més ben vistos” (Guansé 1934: 9). El crítico de *L’Esquella de la Torratxa* también destaca idéntico impulso renovador: “A l’obra hi ha un Artís coneixedor absolut del teatre, que es reserva, que desperta l’interès, que prepara uns finals, i un Artís que cerca motlles i situacions noves i voldria per les seves creacions un espai de renovació” (s.f. 1934e: 791).

Este afán de renovación no fue bien acogido entre el público, según se aprecia en las distintas críticas (s.f. 1934d: 2; Cortes 1934: 5). Una de las causas de este fracaso para M. L. Morales radica en el tercer acto de la obra:

Y al tercer acto lo malogra por entero la dichosa comida familiar, en que acción y emoción quedan dispersas, fugitivas, diluidas entre un cúmulo de innecesarias minucias. Por mezquinas que sean estas gentes, no puede comprenderse que la comida siga su curso después de revelaciones tan trascendentales para todos, ni que a las frases de odio más violentas, siga la demanda de un vaso de vino o de un alón de pollo. Además, la repetición de estas interrupciones acaba por fatigar al espectador, y dijérase que la escena le pesa... (Morales 1934: 11).

Pero lo que si destacan los autores de las reseñas es el personaje del pintor, Santsalvador (Cortes 1934: 5). D. Guansé dice que a pesar de ser un personaje secundario:

Es un personatge diríem una mica retrospectiu que, sobretot en aquells que han viscut els finals a començament de segle a Barcelona. no podran contemplar sense entendre-s'hi. Es un personatge que encarna diríem tot el modernisme. Viu de totes les idees i, sobretot, de tots els tòpics sobre l'art i la independència de l'artista que van fer, entre altres coses, famosos aquells temps, i que té, en certs moments, un fons de tendresa d'allò més ben trobat i més autèntic (Guansé 1934: 9).

En este sentido, M. L. Morales comenta los “caracteres confusos, grises [...]”, entre los que destaca el ya maduro protagonista como único islote de empuje y de arrogancia” (Morales 1934: 11). Por su parte, J. Cortes aprecia que “La psicología dels personatges està treballada amb molta més ambició de profunditat que abans i el nus, el pinyol del conflicte, és d'una intensitat que el nostre record no atribueix pas a la més gran part de les obres d'Artís” (Cortes 1934: 5).

La decoración del espacio de representación de *La ronda de la fortuna* es diferente a la que podríamos esperar dentro de la *comedia ciudadana*, es decir, es un espacio rural y como tal se describe:

Planta baixa d'una casa pairal en una població de tres mil veïns. [A] primer terme de l'esquerra hi ha una porta que comunica amb el cancell. A la dreta, dues altres portes, entremig de les quals hi ha un banc escó, de talla.

Al fons, d'esquerra a dreta, n'arranca una escala amb barana de ferro que condueix a una galeria amb arcades, en la qual hi ha les portes de les habitacions del primer pis. Sota la vol[] de l'escala hi ha d'haver una caixa de núvia; allí on hi càpiguen altres mobles d'estil. Descentrada cap la dreta, una taula voltada d'una poltrona de frare i cadires de baqueta [...] (Artís i Balaguer 1932: s.p.).

En el mismo caso se encuentra *Les ales del temps*:

Tots tres actes passen a la sala del segon pis d'una casa menestrala, alçada a mitjans de l'any 1800, en una vila de quinze mil habitants. [...]

Les parets són llises, d'un blanc trencat amb ocre, ja patinat pel temps. Mobiliari isabelí; calaixera entremig de les dues obertures del fons; consola entre les dues de la dreta; joc de canapè i cadires de braços a l'esquerra; cadires repartides on calgui, i taula de centre. Imprescindibles, algun retrat de família, algun daguerreotip emmarcat i un quadre amb un paisatge lúgubre brodat amb cabells (Artís i Balaguer 1934b: s.p.).

En estas dos obras el tema principal es la avaricia del ser humano de poseer más dinero por encima de los intereses familiares o la amistad. A partir de este asunto derivan el resto de materias tratadas, como la sempiterna cuestión del matrimonio y la emigración. En *La ronda de la fortuna*, como ya se ha indicado en el resumen, la avaricia provoca en la gente reacciones que les llevan a confusiones y a realizar

acciones de las que posteriormente se pueden arrepentir.

Esa obcecación o confusión provocada por la avaricia se produce a lo largo de la obra, pero principalmente en el primer acto, con la llegada de una joven, Maria-Lluïsa, desconocida para los familiares de Gustau quien se encuentra gravemente enfermo. Aunque no solo con ella, se produce en su caso un sentimiento de desconfianza, porque piensan que todo aquel que se acerque a la casa lo hará por interés.

Feliciana, la criada-ama de llaves de Gustau, lamenta de que los parientes hayan ido a verle solo porque está enfermo y “té un peu al cementeri”, y que le digan lo que tiene o no que hacer (Artís i Balaguer 1932: 10). También comenta que desde que en el pueblo se conoce su enfermedad ha aparecido muchas gente, diciendo que es pariente, “una plaga pitjor que la llagosta” (Artís i Balaguer 1932: 11).

La presencia de Maria-Lluïsa en la casa de Gustau tiene un propósito, pero no el que creen los familiares del enfermo. El recelo no permite a Maria-Lluïsa explicar su presencia hasta el final del primer acto, en una confesión a la criada-ama de llaves de la casa, Feliciana, informando que es la novia del sobrino de Gustau y que su padre era cajero del Banco de Barcelona (Artís i Balaguer 1932: 39).

Los supuestos familiares más cercanos a Gustau son algunos de los representantes de los poderes legislativos de la población, uno es el alcalde y otro es el secretario del Ayuntamiento. Estos parientes, como en un momento Maria-Lluïsa los califica, viven en la “al·lucinació [...] per la perspectiva de l'herència...” (Artís i Balaguer 1932: 57) y, para intentar explicar su posible pertenencia a la familia, intentan buscar algún parecido en los rasgos físicos. Creen que procede de la familia que vive en Barcelona, del “oncle Ton, el germà gran de l'oncle Agustí, cosí germà del Gustau” (Artís i Balaguer 1932: 11).

Valentí, el alcalde, realiza una descripción de los rasgos familiares: “Els llavis podran negar-ho, però el nas, els ulls, la boca, la morenor de la cara, la negror dels cabells, l'estatura, tot, vaja, són de la nostra família”. Con una respuesta ingeniosa e irónica, de Maria-Lluïsa rompe con esa descripción: “Gràcies que no aspiro a cap premi de bellesa, sinó n'hi hauria per desesperar-se. Vostè es creu assemblear-se'm a

m i? Amb aquesta cara? No, home no! Sigui una mica més modest! Sóc lletja, però no tant!” (Artís i Balaguer 1932: 13).

Avel·lí Artís i Balaguer cuenta a través del mismo personaje una historia, casi inverosímil, para explicar la posible pertenencia de Maria-Lluïsa a la familia Alzina:

Dintre la nostra família hi ha dues branques d’Alzines: una de femenina: la de l’avia de la mare d’en Gustau, i una masculina: la del seu avi. Aquest i jo som de la branca femenina i vostè de la masculina [...] El besavi de vostè era cosí germà de l’avi d’en Gustau i va morir a l’Amèrica. [...] El seu besavi va casar-se amb una “mulata”... [...] amb la qual va tenir quinze fills. [...] Dels quinze, només tres van arribar a grans: en Baltasar, en Salvador i l’Higini. Tots tres van heredar, una mica aigualit, el color de xocolata de sa mare. En casar-se van tenir fills i el to fosc va anar perdent intensitat; no tanta, però, com calia per tornar a guanyar el primitiu color familiar, que era d’una blancor mon pronunciada. De manera que vostè, pel color de la seva pell, ha d’ésser filla d’un fill o d’un nebot d’en Baltasar, de l’Higini o d’en Salvador (Artís i Balaguer 1932: 13-14).

Esta historia continua en boca de Baptista, sobre un familiar que se llama igual que el padre de la protagonista: “Jo havia sentit contar l’avi que un nebot d’en Salvador que havia estat condemnat a cadena perpetua per un robatori que va fer a l’Havana, havia pogut escapar-se... Vés a saber si va canviar-se el nom i es el teu pare” (Artís i Balaguer 1932: 14).

Tras mucha insistencia para conocer qué hace allí, Maria-Lluïsa en un tono de enfado dice que está haciendo turismo y que ha ido a visitar la iglesia románica de la localidad (Artís i Balaguer 1932: 15). Previamente le habían descrito la población, mientras le intentaban sacar información (Artís i Balaguer 1932: 7).

En este primer acto la avaricia de los familiares los ciega. Cada personaje que aparece en escena demuestra esa ceguera y va creando un aura alrededor de Maria-Lluïsa para convencerse de que es de la familia. Así Tomàs que insiste que la conoció cuando realizó un viaje a Barcelona, muchos años atrás. Pero como es normal, Maria-Lluïsa lo niega, y la respuesta de este no es otra que las mujeres tienen la manía de ocultar su edad: “La mania de les noies de ciutat: amagar-se’ls” (Artís i Balaguer 1932: 17).

Entran en escena nuevos personajes que no son conocidos por la familia y de nuevo se repiten los mismos clichés, las mismas preguntas y cavilaciones que tu-

vieron lugar con Maria-Lluïsa. Por ejemplo, tres hermanas recién llegadas dan unos datos que confirmen que son de la familia (Artís i Balaguer 1932: 19, 22). Éstas han realizado un largo viaje (Artís i Balaguer 1932: 20) han ido a visitar a su tío para recordar que “Només faltaria que amb l’escassesa que hi ha de parents rics, el dia que tens la sort que se te’n mori un, no puguis advertir-lo de l’obligació que té amb la família!” (Artís i Balaguer 1932: 21).

Atendida por el autor la avaricia del ser humano, se añade una pequeña crítica al mundo de la política, acusando a Valentí de robar en el Ayuntamiento (Artís i Balaguer 1932: 26). Recuérdese que en *A cor discret, sagetes noves* aparece una referencia sobre ese mismo asunto (Artís i Balaguer 1911: 125), donde uno de los personajes veía con buenos ojos la corrupción política. Aquí, Feliciano reprocha a Valentí que cobre sobresueldos de la alcaldía, por ejemplo a cambio de la petición de Gustau para abrir “el rec de la Torrassa”, quien le da cuarenta duros (Artís i Balaguer 1932: 59). También se lanzan acusaciones entre los miembros de la familia para desacreditarse, como es contra Baptista al que acusan de ser el usurero del pueblo (Artís i Balaguer 1932: 28). Mientras, otro familiar, Miquel, extorsiona a Feliciano (Artís i Balaguer 1932: 29).

El segundo acto es un entrar y salir de personajes de la escena casi vodevilesco, todos van y vuelve por el interés de conocer el estado de salud de Gustau. Cada uno de ellos pregunta si sus expectativas van por el camino deseado (Artís i Balaguer 1932: 36, 40, 43, 51).

Para mantener el interés entre los familiares, Maria-Lluïsa y Feliciano crean una nueva ilusión. Esta estrategia será explicada en el tercer acto. Para incentivar ese espejismo necesitan la colaboración necesaria del Doctor Puigsec y el Notari. El primero, en un momento inicial, no esta muy conforme y antepone su odontología para no hacerlo (Artís i Balaguer 1932: 32-33), teniendo que ser sobornado con veinticinco pesetas por cada visita que le tenga que hacer al enfermo (Artís i Balaguer 1932: 33). Por su parte, el segundo, el Notari, colabora en su dicha con la mera intención de visitarlo (Artís i Balaguer 1932: 53-54).

En ese ir y venir de personajes, algunos de ellos aceptan las explicaciones de

Maria-Lluïsa y otros, en un tono comedido, se quejan de la situación. Este es el caso de las tres hermanas quienes, avaras ante la herencia, están divididas entre sí, por si tienen que permanecer o no, pues si no hay ninguna novedad con el enfermo ellas tendrían que volver a su casa (Artís i Balaguer 1932: 41-42).

Como se ha ido viendo a lo largo de esta pieza, la actitud de Valentí es de interés pero siempre desde un segundo plano. Intenta actuar no solo como familiar sino como autoridad del pueblo, por eso anuncia que se pondrá el nombre de una calle en honor del enfermo, “el primer carrer que s’obri de nou en aqueste poble: i això, tant si mor, com si revifa” (Artís i Balaguer 1932: 38-39). Maria-Lluïsa, en tono irónico, acepta el honor de la decisión del Ayuntamiento que hará llegar al enfermo (Artís i Balaguer 1932: 39).

Ya en el tercer acto, acaecida la muerte de Gustau, se explica todo y se descubre como se ha podido mantener tanto tiempo el engaño. El plan original de Maria-Lluïsa y que tuvo que cambiar por la actitud de la familia era el de:

assegurar la tranquil·litat del malalt... L’única manera d’aconseguir-ho era mantenint l’engany... Van facilitar-m’ho els propis parents, que van entossudir-se a fer-me ser, abans d’hora, de la seva família, deixant-me sense esma per a escapar-me’n. Vulgues no vulgues, i a desgrat de les meves protestes vaig haver de descendir d’una “mulata” i d’un presidari (Artís i Balaguer 1932: 57).

Esa tranquilidad necesaria para un enfermo era imposible, la “casa era un jubileu mai i tarda... Sortien parents d’allí on no n’hi havia...”, como comenta Feliciano (Artís i Balaguer 1932: 58). Por ello, Baltasar tomó la decisión de trasladar a su tío Gustau a una clínica de Barcelona para que pudiera morir tranquilamente si su enfermedad era incurable (Artís i Balaguer 1932: 60, 68); también decide que Maria-Lluïsa se presente en el pueblo, calificado de “arcadià” (Artís i Balaguer 1932: 61) e intente controlar la situación.

Ante la noticia de la muerte de Gustau se van reuniendo todos los familiares en la casa y se muestran indignados por la farsa de Maria-Lluïsa (Artís i Balaguer 1932: 67). Valentí toma la voz cantante, a pesar de la llegada de Baltasar. Todos esperan escuchar las últimas voluntades, inquietos, pero ninguno recibe lo que espera (Artís i Balaguer 1932: 75-77). El último acto de avaricia o mejor dicho de venganza por

parte de los miembros de esta familia es la negativa a ir al entierro de Gustau (Artís i Balaguer 1932: 77-78).

El otro tema que aparece en esta obra es el del matrimonio, pero relacionado con el tema principal. Se podría pensar que la obra se centraría en los amores de Maria-Lluïsa y Baltasar, al ser en cierto modo los personajes principales, a pesar de que él solo aparezca realmente en las últimas escenas. Pero el asunto matrimonial se proyecta sobre los personajes secundarios, entre las tres hermanas mencionadas y otros miembros menores de la familia de Gustau. Caterina y Llorençó, que inician su relación a través de los intereses mutuos de ambos, se informan a la par sobre las rentas que tienen cada uno:

Cateriana: Només que l’oncle Gustau em deixés una rendeta de quinze pessetes diàries, que, afegides a les vint-i-cinc que tinc de l’oncle Josep, farien quaranta, em posaria barret. No sap quina il·lusió em fa! Tu, deixa-me’l provar. (*Ho diu a MARIA-LLUÏSA. Aquesta li ho deixa i CATERINA se’l posa de gairell, preguntant a LLORENÇÓ, amb exagerada coqueteria:*) T’agrado?

Llorençó: Una bogeria. I jo a tu?

Cateriana: Bastant. Com estàs de renda?

Llorençó: Estem en tractes amb l’oncle Gustau. Si accedeix al que li tinc demanat, seré riquíssim i em compraré un “Ford” i uns pantalons de “golf”

Cateriana: Doncs ens podriem casar

Llorençó: M’agradaria molt (Artís i Balaguer 1932: 22).

Como ocurre en algunas otras obras de Avel·lí Artís i Balaguer, para que se case una hermana menor primero se tiene que casar la mayor. En este caso tienen que encontrar marido a Remei, ya de 36 años, porque los mozos de Vilafranca son muy jóvenes (Artís i Balaguer 1932: 22, 45). Es elegido Ramon aunque este la ve como una forma de enriquecerse, pero Miquel dice que el dinero de las tres, las hermanas citadas, no es dinero limpio (Artís i Balaguer 1932: 27-28). De acuerdo con otros títulos suyos existe un discurso sobre la mejor edad para casarse, pero en esta obra solo se resume en unas pocas frases, una de Remei sobre que no “sóc a l’edat de les il·lusions, filla... Per mi la roda s’ha parat en un punt: «T’estimen?» «Per l’interès»” (Artís i Balaguer 1932: 43); y otra de Maria-Lluïsa, “no trobo just que una raó purament sentimental comparteixis la vida trista de la teva germana gran... Si ella fos un dit generosa, t’hauria de redimir d’aquesta sotmissió. Ella coneix, per pròpia experiència, els neguits d’una massa llarga solitud” (Artís i Balaguer 1932: 45). Respecto a la tercera hermana, Filomena, enamorada del hijo del maestro de

su pueblo y descontenta por ausentarse más tiempo, espeta a sus hermanas que no quieren volver porque están enamoradas de Ramon y Llorençó (Artís i Balaguer 1932: 41-43).

En las conversaciones en torno a la relación de Llorençó y Caterina, hay referencias a su amor por conveniencia, por ejemplo con las siguientes palabras de ésta sobre él: “«No té res de gentil, sinó que més aviat és lleig», però com m’agrada, el murri! Altres vegades «Es una pena que no sigui intel·ligent i treballador però m’agrada el brètol!» D’altres: «Si l’oncle Gustau no li deixa un passament, no té on caure mort...», però m’agrada, el pobrissó!” (Artís i Balaguer 1932: 44). Las dudas sobre la relación se plasman en una conversación entre los dos enamorados pues no tienen la misma visión del amor. Llorençó lo define como “sentir-se abrandar per un desig i satisfer-lo” (Artís i Balaguer 1932: 48). Para que la relación vaya bien, Llorençó tendrá que cambiar de forma de ser, mientras que Maria- Lluïsa le define así lo que es el amor:

Si no l’estimes amb un amor pur i generós, si no et veus amb coratge de tornar-te un home digne d’ella, val més que no perdeu temps... Fora sensible que tractessis Caterina com un noia qualsevol del poble, d’aquestes que es passen la tarda del dia de festa ballant amb vosaltres i que, per un eixelebrament de joventut, condemneu a solteria per tota la vida... (Artís i Balaguer 1932: 49).

Esta relación no acaba en boda, no solo por esas diferencias de visión sobre el amor, sino por que Llorençó ha ido requiriendo amoríos a cada una de las hermanas, quienes lo rechazan (Artís i Balaguer 1932: 64-65).

Esa misma materia, la avaricia y los conflictos que genera, se da en *Les ales del temps* entre los amigos, relacionada ahora con la usura. Entre otros asuntos que se repiten en su argumento son el matrimonio y la emigración, junto a otros de menor importancia. La obra comienza con el argumento *in medias res*, no se conocen ciertas circunstancias favorables para el desarrollo argumental, las se irán sabiendo a lo largo de la obra. Ya desde la primera escena de la obra se conoce el interés de ciertos personajes por la fortuna del recién llegado de América. Es el caso de Pladevall, viejo amigo de Agustí y de su mujer, Caterina. Le han ido a visitar para proponerle un negocio “honest” a una persona que ha vuelto rica (Artís i Balaguer 1934b: 4; 36-37). En la conversación que tienen entre ellos dos hablan del negocio, como prestamistas, préstamos que no les han devuelto y por lo que ellos piden dinero a

Agustí para pagar la hipoteca (Artís i Balaguer 1934b: 5).

A lo largo de la pieza, en las diferentes ocasiones en que visitan a Agustí, no encuentran el momento oportuno para proponerle su ruego. En diversos momentos comentan sus dudas de conseguir el dinero (Artís i Balaguer 1934b: 9, 33). Por diferentes causas, no pueden hablar con él, unas veces por la aparición de viejos amigos, otra porque Agustí ha decidido salir a pasear por el pueblo (Artís i Balaguer 1934b: 28) u otra porque tiene una visita para cerrar un negocio (Artís i Balaguer 1934b: 45-46). Todo se dilata así hasta que Agustí les sorprende en una conversación con Santsalvador, haciendo una crítica clara a la usura, más cuando se práctica a amigos (Artís i Balaguer 1934b: 46).

Otros vecinos de Vilanoba y viejos conocidos de Agustí también han ido a visitarle, ya que su vuelta ha sido todo un aliciente para la población (Artís i Balaguer 1934b: 7). Como se acaba de mencionar, en ningún momento Pladavall consigue decirle a Agustí su las verdaderas intenciones de sus visitas, en cambio critica a los habitantes del pueblo que le han visitado por interés, ya que vienen con problemas económicos, asunto hiriente al que intenta quitar dramatismo jugando con la fonética de uno de ellos (Artís i Balaguer 1934b: 8).

En otras ocasiones Avel·lí Artís i Balaguer utiliza en diferentes conversaciones a Agustí como narrador de historias extraordinarias. Tal y como es el caso de sus andanzas durante los años que ha estado fuera de Vilanoba, por el ejemplo el intento de robo cuando atravesaba los Andes:

Mira: una vegada, travessant a peu els Andes, van aturar-me dos bandits amb les boques de quatre pistoles apuntades al meu pit. Només m’exigien dues coses: la bossa o la vida! [...] Vaig contar-los una misèria imaginària, vaig enternir-los i van acabar per convidar-me a passar vuit dies amb ells, a cos de rei, perquè em refés de la indigència. [...] Acabada la vuitena, van posar-me un feix de pesos a la butxaca i em van acomiadar amb llagrimas als ulls i els braços capolats de tan estrenyer-me (Artís i Balaguer 1934b: 8-9).

También el de la compra y posterior venta de unas minas en Transilvania (Artís i Balaguer 1934b: 45-46) o el intento de sugestionar a Elena a través de un quimono y un dragón:

Aquest quimono, amb el drac sagrat que reposa el cap en el coixí del teu pit, t'augmentarà el prestigi... El drac apareix o desapareix de damunt la negror del fons vellutat, segons quins siguin els pensaments dels qui li amanyaguin el llom amb la mà esquerra. Si són honestos, el drac resta immòbil. Si són malignes, es fa escàpol. (Elena, del tot suggestionada, està com inerta en el seient, [...]) El li passa al darrera i amb les mans li ressegueix les espatlles i els braços (Artís i Balaguer 1934b: 23).

Estas historias pueden demostrar la astucia de Agustí o el mal que algunos miembros de su familia han tenido, la locura. El padre y el abuelo tenían sus excentricidades, puede que estuvieran locos o que sufrieran una enfermedad, llamada por Caterina “baliga-balaga” (Artís i Balaguer 1934b: 9). Estas pequeñas narraciones son utilizadas para crear una ilusión en sus interlocutores, hacerles creer todo lo que pretende con su locura y ganarles para sus intereses. Es el caso de Santsalvador al que ofrece pintar el piso, primero para calmarle tras el incidente del cuadro (Artís i Balaguer 1934b: 31) y después por sus intereses futuros en la ciudad (Artís i Balaguer 1934b: 43).

En la primera conversación entre los amigos, entre copa y copa de un elixir de “les selves africanes” (Artís i Balaguer 1934b: 12), Agustí pregunta como les ha ido en la vida durante los veinticinco años que ha estado ausente del pueblo. Los temas que tratan son sobre el estado del viejo Ateneu de la población, el interés de los amigos para que les ayude a reconstruirlo o una mera referencia al tema del matrimonio, primera referencia a este tema, y sobre la familia de Agustí.

Sobre el matrimonio se expresa a través de una pregunta a Pladavall de cómo le va con su esposa:

No és la dona perfecta, perquè això ja fóra massa càrrega, però és útil per a la casa. I des d'un punt de vista moral, de moral de capellà «standard», ho és fins i tot per a un marit amb vicis, com era jo. Fes-t'ho com vulguis, però m'ha esbandit el de la beguda. (Artís i Balaguer 1934b: 12).

En el caso del Ateneu, centro de cultura de la pequeña población y que se encuentra en ruina, inciden en que le entra agua porque los jóvenes ha abierto un agujero y los destrozos no se pueden arreglar con las cuotas de los socios (Artís i Balaguer 1934b: 14). Agustí se ofrece para donar el dinero necesario para la reconstrucción del lugar de tertulias de su juventud, a modo de celebración de su vuelta a la tierra tras tanto tiempo fuera:

En l'intim de la meua ànima havia conclòs que Vilabona és el millor fragment de la terra. Que, tombats el cinquanta anys, cau vençut indefectiblement per la vida tot aquell qui ha hagut de lluitar-hi. I que li és una bona sort poder sobreviure's a si mateix dins el clos familiar, voltat dels retrats dels parents definitivament difunts, i dels quadros amb jardins brodat amb cabells de la mare o de la tieta Montserrat... (Artís i Balaguer 1934b: 15).

Respecto al asunto de la familia la obra va aclarándolo paulatinamente. Teresa, hermana de Agustí, tras su huida, se casó con Lluís Quintana (Artís i Balaguer 1934b: 16) y junto con su cuñada, Elena, vieja conocida suya y pitonisa de la población, tiene un herbolario (Artís i Balaguer 1934b: 16).

En contra de lo que se podía esperar, por la valentía con que habla con su amigo, Agustí se convierte en una persona sumisa e intenta no tener ningún problema, contentando a todo el mundo. Todo esto se comprueba en la conversación que tienen él y su hermana, Teresa, con la presencia de Elena y de Lluïsa. Teresa le critica su actitud y como ha encontrado a sus amigos borrachos; también su vuelta tras tantos años y que Lluïsa sea la encargada de atender todas sus necesidades y de controlarle para que no desvaríe y cometa locuras (Artís i Balaguer 1934b: 19). La relación de los hermanos no es buena, lo que se ve en un gesto que hace Agustí, “un gest d'infant rebec, seguit de l'acció de clavar a sa germana una guitza imaginària” (Artís i Balaguer 1934b: 20).

El tema del amor, aparte de la referencia que se ha hecho al matrimonio de Pladavall, se presenta en escena con los antecedentes de la vieja relación entre Agustí y Elena. A partir de la revelación sobre la causa de su marcha, en un momento de borrachera le dice a su madre

va sofrir un atac al cor a causa d'haver-lo dit, jo, que no creia que Teresa i jo fóssim fills del mateix pare. És clar que dir això, a una mare! [...] Però va ésser dit amb la inconsciència dels vint anys i amb el cap enterbolit pel conyac. El pare havia mort amb aquesta espina a l'ànima.” (Artís i Balaguer 1934b: 20).

Agustí se compadece de Elena, por sufrir todos estos años esperándole, pero intenta darle celos y cuenta sus “amors amb una ballarina europea, esposa d'un rajà” (Artís i Balaguer 1934b: 22). Agustí le dice que la dejó porque le engañó. Elena dice que no es verdad y que fue Teresa quien lanzó una calumnia para que no continuaran con su relación (Artís i Balaguer 1934b: 22).

Otra de las relaciones sentimentales que se muestra en la obra es la de Lluïsa y Xavier. Hasta la llegada de Agustí esa era una relación con sus dificultades pues como en el anterior caso, una persona intentó entorpecer la relación, se trata de nuevo Teresa. Esta no quiere que exista relación alguna entre los jóvenes pues ha convertido a Lluïsa en una “dama de companyia només pera fer-me la santíssima” (Artís i Balaguer 1934b: 25). Xavier le critica a su enamorada la forma de vestir para estar en casa pues resulta lujosa; se ha transformado en una “senyora –en senyorassa!– d’aquest castell encantat, ple de misteris i terboleses” (Artís i Balaguer 1934b: 25). Pero Xavier también está recibiendo presiones de su familia e incluso de la gente del pueblo (Artís i Balaguer 1934b: 26).

En esta conversación con Elena y Lluïsa, Xavier continua recriminándole que, tras su vuelta, no ha podido verla por dedicarse a cuidar a su tío, mostrando celos de la relación creada entre este y la que se supone su sobrina. Xavier, a diferencia de otros, no muestra ningún sentimiento por la avaricia sobre la riqueza de Agustí, ya que la familia tiene una fábrica y él es “farinaire” (Artís i Balaguer 1934b: 37). Solo siente celos hacia él, porque tiene fama de haber tenido “tota la vida tanta flaca per les dones” (Artís i Balaguer 1934b: 27), por ser un don Juan en decadencia y loco; y teme que Lluïsa se convierta en la heredera de Agustí y él en el esposo de una dama adinerada:

No es tot u ésser el marit més o menys arreglat d’una muller més aviat pobre, que ésser el marit d’una muller rica. És tant distint com la nit del dia. Això, en el supòsit que la desigualtat de posició no sigui ja un obstacle per al compliment de la paraula donada (Artís i Balaguer 1934b: 27).

En una conversación entre Xavier y Agustí, el joven intenta averiguar las intenciones que tiene el tío con Lluïsa. Se vuela a hacer referencia a que hayan obligado a Lluïsa a estar con Agustí, intentando romper el compromiso. Xavier lucha para que la relación se asiente y conseguir que ella sea su esposa, llegando a culparla de que no cumpla con la palabra de casarse con él (Artís i Balaguer 1934b: 38-39). Agustí, por su parte, se muestra enfadado llegando a las manos, realizándole una llave de “jiu-jiutsú” (Artís i Balaguer 1934b: 40) e intenta tirar por la ventana a Xavier. Este intento no es nuevo para Agustí y para un familiar de Xavier, su padre, ya que por un malentendido amoroso con su madre le tiró por el balcón del Ateneu (Artís i

Balaguer 1934b: 54).

El sentimiento de los celos también aparece entre Pladavall y Caterina con respecto a Lluïsa a causa del dinero y que esté con su tío por interés. Critican a Agustí que sea muy generoso generoso y le comparan con el emperador Tito:

que li demanés una gràcia no se n’anava de buit, o, almenys, desesperançat d’aconseguir-la. I quan els seus amics li retreien per què ho feia, de vegades fins prometent coses que sabia que no podria complir, ell deia: «Perquè vull que ningú no surti trist de casa» I un dia que no havia donat res, se’n va doldre, dient que havia estat un dia perdut (Artís i Balaguer 1934b: 29).

Esta generosidad se plasma en una escena con Santsalvador. Agustí en su paseo por la población se ha acercado a su casa, comprándole un cuadro. Se da a entender que el pintor no está en una situación económica buena y que lo ha hecho como acto de bondad (Artís i Balaguer 1934b: 31). Este acto de generosidad el artista no lo ve con buen ánimo porque considera que le ha pagado poco. Con un nuevo gesto, Agustí le ofrece que le pinte el piso. Con todo esto Agustí presenta a Santsalvador como un buen amigo y por ello le cuenta los rumores sobre la paternidad de Lluïsa:

Santsalvador: Hi ha qui diu que és filla del teu cunyat –de quan era solter– i d’una dama desconeguda.

Agustí: No ho crec. El meu cunyat és massa dolç de sal, per tenir fills d’ama-gotitis.

Santsalvador: D’altres asseguren que el desconegut és el pare: i en aquest cas, la mare és Elena. I tampoc no falta qui sosté que el pare desconegut, ets tu (Artís i Balaguer 1934b: 34).

Es en el tercer acto cuando se resuelve toda la tensión argumental de la obra alrededor de una mesa y durante una cena. Este ágape en un principio no era destinado a tal fin sino para los negocios que Agustí pretende poner en marcha, como después se verá. Antes de cenar Agustí recibe en el piso a diferentes personajes con diversos fines, pero lo que interesa en este momento es lo relacionado con el amor y el matrimonio.

Primero recibe al padre de Xavier, como ya se ha mencionado, para intentar resolver el conflicto amoroso entre su hijo y Lluïsa. Hay que tener en cuenta previamente que en ningún momento de la pieza se dice a las claras que Lluïsa sea hija de Agustí, solo se insinúa su posible paternidad (Artís i Balaguer 1934b: 34). El padre

de Xavier viene a pedir que Lluïsa cumpla su compromiso pero Agustí le dice a Elena que no puede obligarla a casarse si no quiere, que le une algo especial (Artís i Balaguer 1934b: 50).

En un momento de locura o de provocación, Agustí dice que está pensando en casarse e insinúa que puede ser con Lluïsa (Artís i Balaguer 1934b: 51). Aquí aparece de nuevo uno de los temas recurrentes en las obras de Avel·lí Artís i Balaguer, las relaciones entre una mujer joven con un hombre mayor (Artís i Balaguer 1934b: 52).

En una conversación previa a la cena entre Agustí y Elena, él le comunica las intenciones del padre de Xavier, así como que todo el mundo está a su alrededor por interés:

Es veu que tot Vilabona s'ha conjurat contra nosaltres, contra meu. Caldrà posar mà dels vuit amics adquirits a no sé quina tarifa, ha dit el pintor... Serà curiós de veure fins a quan els durarà la corda, i si s'hauran d'untar gaire sovint els engranatges, perquè l'amistat rutlli... Però no t'he cridat per això... A baix hi ha el pare de d'en Xavier. Ve amb la pretensió de fer-te complir la paraula donada. En Santsalvador s'ha compromès a portar-me'l perquè en parli amb mi. Qui haig de dir-li? (Artís i Balaguer 1934b: 53).

Lo que le interesa a Lluïsa es que Agustí se convierta en su compañero de viaje, en un viaje que ha de ser lujo:

Si ets l'ideal! El millor company de somnis sota la lluna damunt la coberta d'un transatlàntic o be sobre la terra, penjats a les ales d'un avió... Incomparable per carretera correguda a cent per hora, amb un quaranta cavalls, jo al volant, ben desvetllada per no perdre un alè d'emoció, i tu dormint al coixí del meu braç... Després, les vetlles al casino, al gran hotel... Tu, amb el teu smoking anglès, deixat anar dins un confortable, en el cercle dels homes reposats. Jo, amb el gran vestit de nit, de la «rue de la Paix», al saló de ball, o asseguda davant la ruleta, aspirant l'aroma, d'una cigarreta egípcia... A l'endemà, les caceres a cavall, corrent darrera el cervol pels boscos que semblen jardins... I veure món: les illes oceàniques, Tahití, Papeete, perseguits sempre per la lluna, enorme, que ens saludaria per entre els clars d'un grup de palmeres encreuades, mentre al lluny sentiríem les melodies indígenes... I més viatges! I, potser, uns gangsters que et raptin i jo que m'enginyo per salvar-te... (Artís i Balaguer 1934b: 54).

En la cena se reúnen Agustí, Lluïsa, Santsalvador, Xavier, Morató, Elena, Teresa y Lluís. Santsalvador se convierte en el moderador de las diferentes conversaciones que se dan en la concurrencia. Los asuntos tratados son los mismos que se han ido contemplando a lo largo de *Les ales del temps*: las relaciones familiares, el tema de la paternidad y el amor entre Lluïsa y Xavier, aunque este último asunto no se trata

al final pero sí planea a lo largo de las discusiones. Todos los asuntos están relacionados entre sí y entrelazados en la conversación, yendo del uno al otro y volviendo de continuo sobre los mismos.

Las acusaciones que se hacen los hermanos están relacionadas con la vuelta de Agustí y su huida en su juventud:

Teresa: Va haver-se'n d'anar de la vila perquè de tot arreu l'en treien, per mal cap. Quan ja no es podia barallar amb ningú, perquè tothom en fugia com d'un empestat, va dedicar-se a martiritzar-nos a la mare i a mi... I quan va haver matat la mare, va fugir de casa deixant-me sola dins les quatre parets. I va fer-ho com un lladre: enduent-se'n els diners del calaix (Artís i Balaguer 1934b: 57-58).

Antes de continuar con otras cuestiones, Santsalvador plantea otros dos dilemas: el interés de Teresa de que se rompa el compromiso de los jóvenes (Artís i Balaguer 1934b: 58) y el asunto de la paternidad de Lluïsa (Artís i Balaguer 1934b: 59). Entre acusación y acusación, siempre con un tono ofuscado, se va aclarando todo. En lo referente al compromiso de los jóvenes, Agustí acusa a su hermana de que lo que hace es por venganza hacia la niña; o hacia Elena, provocándole celos o, incluso, contra él. En cuanto a la paternidad, se descubre que Lluïsa es hija de Agustí y Elena. La obra concluye con el anuncio de una doble boda (Morales 1934: 11).

Para concluir este apartado, se hará hincapié en las referencias que se hacen a lo largo de *Les ales del temps* sobre el asunto del engrandecimiento de la ciudad. En esta obra no se llega a las referencias e intenciones que tenía Ignasi en *Els cinc sentits*. En su paseo por la población, Agustí encuentra a todo el mundo igual que cuando se fue, frente a como se ha encontrado la villa, “el poble més brut d'Europa” (Artís i Balaguer 1934b: 34), o recuérdese el estado del antiguo lugar de reunión de los amigos, el Ateneu (Artís i Balaguer 1934b: 14).

Por ello ha preparado una cena para unos amigos, para escuchar las diversas propuestas y proyectos de reforma urbana a los diferentes invitados. Lo que tiene en mente es mucho más modesto de lo que Avel·lí Artís i Balaguer planteaba en *Els cinc sentits*:

Agustí: Avui, no. Tant perquè és festa i cal celebrar-la, com perquè els convidats s'alçaran tard de taula. Vull que cada un m'expliqui els seus projectes,

comercials o mercantils. Acabat, nosaltres tres, a soles, els estudiarem. I els que siguin realitzables, els durem a la pràctica. Fundarem una societat, de la qual serem socis tots onze, i revolucionarem l'economia de Vilabona.

Santsalvador: Però, ets boig o el fas? ¿No havíem quedat que dedicariem tota la nostra atenció i tots els teus diners a la construcció d'un gratacels de seixanta-quatre pisos a la plaça de l'Estació? Agustí: Sí, noi.

Lluïsa: I que nosaltres ens instal·larem al pis del capdamunt. Des d'on contemplarem, com a cuques menyspreables, els vilabonins (Artís i Balaguer 1934b: 43-44).

- Espacio exterior.

Comèdia de guerra i d'amor escenifica los acontecimientos que se suceden en “una masía” durante la época de la vendimia, en una época difícil para un país indeterminado y que se encuentra en guerra contra una nación vecina. Se expresan los miedos y el odio entre los enemigos, así como se propone que el amor puede ser un instrumento para la salvación de las almas desgraciadas y que sufren los horrores de la guerra y el sufrimiento que provoca.

X. Fàbregas comenta que este título “representa el punt de transició de l'autor i tracta la preocupació d'Artís per la Gran Guerra” (Fàbregas 1978: 235). *Comèdia de guerra i d'amor* es diferente, “s'hi percep a voluntat de l'autor de dotar la obra d'un toc estrangeritzant o anacional, coherent amb la mirada cosmopolita de la classe burgesa i intel·lectual del país” (Coromines 2014: 53). Esta voluntad por su parte se expresa ya desde la primera indicación del lugar donde se desarrolla la acción, en un país imaginario, “bel·ligerant en la Gran Guerra” y se traduce en una

absència deliberada de referències geogràfiques i en uns personatges de noms populars (molts dels quals d'origen bíblic, com Sarah, Samuel, Gabriel, Tubal, etc.). No obstant això, el tipus de paisatge descrit és mediterrani; el personatge de l'estranger a què s'al·ludeix (l'expromès d'Isca), és «ros com una panotxa torrada pel sol», i la dansa que els personatges femenins ensenyen als presoners recorda molt la sardana. La identificació amb Catalunya és, en definitiva, inevitable (Coromines 2014: 53).

D. Coromines comenta que esta pieza de Avel·lí Artís i Balaguer es la única, junto con *L'altre fill* de Ambrosi Carrion, donde se trata el tema de la I Guerra Mundial (Coromines 2014: 41). Según F. Curet (1967: 473) el tratamiento que hace Avel·lí Artís i Balaguer sobre la guerra no es directo ni con escenas escabrosas como es el caso de la obra de Ambrosi Carrion. La guerra, interpretada por el comediògrafo villafranquino en su comedia “se'ns ofereix bescanviada en onades de llum i color

i traduïda en el llenguatge diàfan i guspirejant que li era propi”, mientras que en Ambrosi Carrion “les situacions tètriques hi semblen ficades amb calçador i expressament perquè el lector es dugui les mans al cap” (Coromines 2014: 46).

De acuerdo con la tesis de D. Coromines sobre *Comèdia de guerra i d'amor*, se piensa que no es obra que se base en la acción, se puede decir que no llega a ser una pieza de tesis como reconoce el crítico de *La Veu de Catalunya*: “obra de tesi en la que es posa [sic] en pugna les idees de pàtria i d'amor, fent triomfar aquestas” (s.f. 1921: 8).

La decoración del escenario presenta el exterior

d'una hisenda d'aspecte senyorial, de parets de pedra patinades pel temps, voltada de vinyes, dintre una vall extensa. A la dreta hi ha la façana de la casa, que ve un xic diagonal davant el públic, perdent-se a primer terme el començ d'una de les seves parets laterals. En el cantó, i a certa alçària, dintre un nínxol, hi ha una imatge barroca tallada en fusta i policromada. Davant seu penja una llanterna.

La casa té una ampla portalada, amb pedrissos a ambdós costats i sengles obertures. A l'esquerra, i seguint cap al fons, un marge d'uns dos pams d'alçada, que tanca l'era. Passos al mig, esquerra i fons. En últim terme s'estén el panorama de la vall, assolada (Artís i Balaguer 1921b: s.p.).

Las pequeñas miserias y alegrías de la vida cotidiana en una masía aislada de un país imaginario en guerra hacen aflorar, como ya se ha mencionado, los temas de la obra. También despuntan reflexiones de un contenido filosófico profundo, “servides en retalls de diàleg fresc i dinàmic” (Coromines 2014: 41). Un ejemplo que escoge D. Coromines, el cual es acertado, es el comentario que hace Càrsia después de que Josep se haya quedado ciego, explicando la última imagen que vio, la muerte horrible de un amigo, lo que es un alegato claro a favor de la paz:

Càrsia: Jo crec que això s'acabaria el dia que us ho proposéssiu. Us hauríeu d'encarar vosaltres i els enemics, i dir-vos: «Eh, company, jo t'he fet mai res?» «No!» «Doncs per què ens hem de matar? Que es matin els que manen, si són ells els ressentits!» I l'abraçada fóra llarga com un dia de penes (Artís i Balaguer 1921b: 69).

Uno de los temas que aparecen en la obra es el concepto de patria. Avel·lí Artís i Balaguer, en uno de los pasajes de la obra, lo sube a escena, siendo como reconoce D. Coromines que “era tan patriota com pacifista” (Coromines 2014: 42):

Igal: Que em diguin, en aquest moment, que d’obtenir jo la vostra amistat en pot venir la desfeta dels exèrcits del meu país, i jo em quedo amb l’amistat vostra.

Càrsia: Molt galant!... I per una dona entregariu la pàtria!

Igal: La pàtria!... La pàtria no és l’ambició d’un rei, que això, en tot cas, fóra el que jo abandonaria... La pàtria és un tros de terra, només; el tros de terra just on naixem, vivim i morim... Com més gran volem fer-la, menys pàtria la sentim.

Càrsia: Potser teniu raó. Jo estimo molt els de casa, fins els del poble, però que són de lluny, ja no m’interessen gens.

Igal: La pàtria són uns braços que ens lliguen: els dels pares, els de l’amor, el dels fills... Mentre ens hi trobem bé, tot pot semblar-nos la pàtria. Aquest recó d’una era, tant plàcid en aquesta hora, tenint-vos a vós al costat, no és tant plaent com el millor racó de la pàtria? Vós i jo ens diem enemics, i cada u sent dintre seu com va acostant-se a l’altre... Quantes dones hi haurà, filles de la meva terra, que no sabrien escoltar-me amb el fervor que vós ho feu! Quants homes hi haurà, compatricis vostres, que us hauran dit paraules i no us hauran interessat com les meves!... Si és tan vell com el món l’averany de que l’amor aterrará les fronteres (Artís i Balaguer 1921b: 94-95).

Como se ve su concepto de patria es amplio, llegando a ser un alegato a la paz y a proclamar el amor, que no tiene fronteras, como medio para resolver la guerra y la reconciliación entre los enemigos. Esto se puede observar en otro diálogo que tienen Igual y Càrsia:

Igal (*A Càrsia, a mig to*): Esteu cansada, Càrsia?

Càrsia: Estic contenta.

Igal: Un ha agradat la dansa?

Càrsia: Estic reconciliant-me amb la vostra terra.

Igal: I jo amb la vostra. Sabia que era terra de dones formoses, però mai no hauria suposat que existissin exemplars com vós.

Càrsia: Sento un afany de dansar, i de saltar i córrer com un isart!...

Igal: Per a després caure retuda sota la claror d’aquesta lluna de plata que us fa més bella, no és això?

Càrsia: Sí!... Quina joia de descans, aleshores!

Igal: Espero que comenceu per a seguir-vos.

Càrsia (*Alçant-se, sobtadament*): A veure si m’aconseguíu, doncs (*I arrenca a córrer cap a la esquerra, seguida de Igal*) (Artís i Balaguer 1921b: 101).

Otro de los asuntos que se presenta es la guerra en sí y lo que la rodea, el odio al enemigo y los horrores que provoca. Ese odio al contrario o al desconocido, sentimiento primario, está presente desde las primeras escenas. Samuel, el anciano pastor, cuenta en tono solemne la historia sobre la guerra que están sufriendo unos niños:

No, no s’haurà acabat, rosseta. La nostra guerra no acabarà mai mentre Nostre Senyor no acabi amb aquesta raça de bergantells que tenen enveja de la nostra

terra. I per a atuir-los, vosaltres fareu la guerra com la vàrem fer nosaltres, com la fan els vostres pares, perquè al món no ni cabem ells i nosaltres (Artís i Balaguer 1921b: 12).

Pero también desde del principio se expresa el sentimiento contrario. Marta, la “mestressa” de la finca, critica a Samuel de que cuente historias de heroísmo a los niños que sembraran el odio entre ellos: “Ja estic cansada de sentir-vos els sermons! El mal no és a mi, és a la terra a qui el feu, servant aquest caliu d’odi... Bé és pitjor això, per a nosaltres, que els canons de l’enemic!” (Artís i Balaguer 1921b: 13). También Lamec critica el concepto de guerra y de patria según Samuel:

Pobre vell! Te una idea tan especial de la guerra, de la pàtria, de l’enemic, que ja, pels anys que li queden de vida, no paga el tret fer-li entendre d’altra manera les coses... Ell viu en l’enyorament d’aquelles campanyes seves, tan diferents de les nostres. I què hi volem fer? Després de tot, ell i els vells com ell que no ha tingut ardidesa per a seguir-nos, són els que han fet que el foc sagrat es mantingués en vosaltres, les dones, i en la mainada, que potser encara haurà d’ocupar el nostre lloc, amb el pas que això porta de no acabar-se mai més (Artís i Balaguer 1921b: 18-19).

Esta actitud de Marta proviene de que ha muerto su marido y considera esta guerra como inútil porque el “seu record és una desesperança que no poden suportat els meus sentits... I en un dia com avui, amb tanta serenor al cel i tanta alegria a la terra –en aquestes mojades de terra que ens volten– em sento tan sola, que més valdria morir” (Artís i Balaguer 1921b: 14-15).

No obstante el resto de mujeres que han perdido a sus maridos, hijos o parientes no tienen su misma visión (Artís i Balaguer 1921b: 29). Como la obra está temporalmente situada en la época de la vendimia, las autoridades han ordenado que los prisioneros les ayuden en esas tareas y en la convivencia con los prisioneros hay que situar las palabras de Magda:

Magda: Jo no sé què he de dir-vos, mestressa, per a convence-us. Però jo me’n tornaré a casa; prefereixo passar fam a conviure amb amb aquestes roïns. Potser no podria dominar el braç i el falcó es clavaria al coll d’algun.

Marta: Entorneu-vos-en, Magda, si tanta és la vostra rancúnia, i si us creieu d’una carnadura diferent de la de nosaltres.

Magda: Els lladres! Ni un mos de pa, ni un glop d’aigua, ni una mirada per a salvar-los. Totes hauríeu de fer com jo, si tinguéssiu vergonya, que nosaltres patim fan perquè ells mengin; el pa que els donen és escatimat del nostre tot i haver donat a la pàtria els homes, això que nosaltres volíem per damunt de totes les coses.

Duma: I bé, Magda, no sé si és cosa d’agafar-s’ho així...

Magda: Jo vaig barallar-me amb la mare, i amb el pare, i amb tota la gent de casa, per a casar-me amb el meu home... I aquests malvats me l'han mort... I ara voldríeu que fés vida amb ells? (Artís i Balaguer 1921b: 34-35).

La actitud de los prisioneros es diferente y Avel·lí Artís i Balaguer la utiliza en contraposición con la visión de las mujeres en aquella misma situación. A pesar de estar cautivos aparecen en escena cantando aunque se quejan de su estado. Uno de estos prisioneros, Tubal comenta que “ja no em pot fer enfadar res... Ni l'enemic fent-me patir fam...” (Artís i Balaguer 1921b: 46). Todos se quejan de su destino y de la guerra, tal vez se aprecia un sentimiento de resignación por la situación que viven o quizás sea una forma optimista de ver su prisión:

Joan: Tinc ganes de veure'm en un mirall!

Tubal: No et coneixeries. Sembla que t'hagin tallat pel mig, de dalt a baix.

Sem (*Mentre puja a galleda, amb molta flama*): I què es deu haver fet aquell tros d'animal del nostre capità?

Caleb: Un xic més de respecte pels que manen, Sem.

Sem: Mireu que n'és de bèstia. Tot li sortia al revés!.. (*S'acosta a Igal, i esquitxant-li la cara amb els dits mullats, li diu*): Tu, setciències, no estiguis tan ensopit!

Gaddiel: Dorm.

Tubal (*Amenaçant-lo amb una galleda d'aigua*): El desperto amb una ruixa?

Joan: Deixa'l dormir! Fa tant temps que no havia pogut fer-ho damunt d'un jaç sec!

Tubal: Pobre Igal!

Gaddiel: Li han esguerrat l'esdevenir.

Joan: I no dieu, que ha d'ésser una pena, això, per un home com ell!

Gaddiel: La guerra.

Tubal: Mal llamp no l'acabi!

Joan: Per nosaltres, que no som ningú, què hi fa, però per una persona de saber i d'il·lustració, és massa càstig.

Tubal: I ha resistit com si fos de ferro... (Arís i Balaguer 1921b: 47).

Henan proclama su libertad y que su “vida ja no pertany a la pàtria. Per ella l'he exposat cent vegades... la sort ha volgut que pogués contar-ho..., doncs ara és ben meva... I ningú no pot discutir-me-la” (Artís i Balaguer 1921b: 49). La guerra cambia a todo el mundo, tal y como comenta Igal:

I els seus a la nostra terra es trobem talment.. Això, això, és el que dona intensitat a la tragèdia. L'horror del combat no fóra ta agut si no portés aquests següents. En el combat jo he vist que tots érem diferents de com som ara. Tu, Caleb, tan honrat, tan bon cor, amb l'arma a les mans érets sanguinari... Tu, Henan, érets espaventable amb la teva gosadia.. Tu, Tubal, ànima senzilla, en un moment he vist alçar-te per damunt dels herois... I és que en la lluita no ens donem comte de la nostra naturalesa d'homes. Ens sentim que som coses

que pertanyen a la pàtria, com les fulles dels arbres, com les herbes dels prats, com els raïms de les vinyes... Però, passada la febre, en sentir-nos novament homes, ens donem compte de les malvestats comeses i donaríem la vida per poder néixer de nou i ésser deslliurats de culpa (Artís i Balaguer 1921b: 50).

Según avanza la obra, la actitud de los personajes femeninos va cambiando poco a poco. Esta circunstancia, como se verá después, es por el mejor conocimiento de los prisioneros y por la aparición del amor. Como se puede comprobar en el diálogo entre Babel y Sara, éste intenta conquistarla mediante sus elogios:

Passa, imponderable Sara, d'ulls negres com una consciència de les nostres, criatura atarantadora... No tinguis por dels meus companys, que, encara que són ferotgement antipàtics, no mosseguen [...] Mira-te'ls bé, criatura perfecta... Tots fan cara de ala gent... I ja et taràs càrrec de què no haver dinat, essent l'hora, que és, porta una certa pertorbació a les faccions (Artís i Balaguer 1921b: 59-60).

En Sara, por su parte y con un tono duro, se nota todavía el miedo y la crítica al enemigo:

I a mi, no sé, no em feu cap gràcia... Jo no he comprès mai aquestes dones que perden el seny per unes calces de color o un capot amb botons daurats. [...] Si fóssiu dels nostres, per commiseració, encara potser m'hi pensaria. [...] Però amb vosaltres no hi vui tenir tractes, Sou mala gent, tanmateix (Artís i Balaguer 1921b: 60).

En diferentes conversaciones se sigue con la opinión de que no quieren estar junto al enemigo, pero Marta dice que son hombres honrados y dignos como ellas:

I no hem quedat en que ells no són més que víctimes, com els nostres?... Es que ells, aquests homes que tenim aquí, i els altres que es troben com ells, són es que han fet esclatar la guerra? El teu home, Magda, no ha va anar per força, com el meu, com hi devien anar aquests desgraciats? (Artís i Balaguer 1921b: 66).

Los prisioneros sienten el odio de algunas de las mujeres, por ejemplo Magda a pesar de los intentos de Marta o Isca de convencer al resto de las mujeres (Artís i Balaguer 1921b: 70), pero al final consiguen los efectos deseados, el amor triunfa sobre el odio. A favor de que triunfe la razón y la buena convivencia están las palabras de Igal, verdadero alegato a favor de la paz:

I qui no té un dolor de què doldre's! Allà, a les línies de foc, quan l'home deixa d'ésser home per convertir-se en un objecte, tots els planys, totes les queixes, tots es dolors, tots els vituperis, totes les amargors, s'aferrassen dintre l'ànima i creiem que totes plegades hem de venjar-les en el primer desventurat que lluita

enfront... Però aquí, en la quietud santa de la terra lliurada de la desfeta, que junts venim a treballar-la perquè l'any vinent torni a florir, per què no hem de pactar una treva que acabi aquestes rancúnies que no ens deixarien en repòs un moment de la vida? Per què nosaltres, pobres insignificàncies, hem d'imitar els nostres reis i els nostres governants? Ells, que decreten les guerres perquè no hi van, no donen cap valor a la vida dels seus súbdits, i per això les sacrifiquen sense comptar-les; però nosaltres, que no tenim altra riquesa que la vida, enlloc d'amargar-nos-la per a venjar agravis dels altres, procurem fer-la plaent, que no és pas de tanta durada! (Artís i Balaguer 1921b: 74).

Aun así, el anciano Samuel continúa con su discurso de ir contra el enemigo (Artís i Balaguer 1921b: 109), y la obra concluye con una frase de Sem que puede resumir muy bien el ideal que intenta reflejar Avel·lí Artís i Balaguer con un “Visca l'amor” (Artís i Balaguer 1921b: 110).

También está presente el horror ante el conflicto bélico, “amb tot el que té de corpori, de cruent i d'escabrós també hi és present, si bé d'una manera desmitificada, com un aspecte més de la vida quotidiana de la masia” (Coromines 2014: 42). Por ejemplo, en el pasaje en el que se comentan las inconveniencias de tener un brazo de hierro (como sucede a Lamec, que es un mutilado de guerra):

Lamec: Aquest braç!

Marta: No et va bé?

Lamec: Si no fos que tants savis han dit que fa la mateixa servitud que feia el que van tallar-me, us diria que no massa... Quan faig una mica d'esforç, no sé si perquè s'enferreixina, o perquè els cargols premen massa, o perquè les molles s'afluixen, o perquè hi manca oli, sovint s'espatlla, i bona nit bona hora (Artís i Balaguer 1921b: 16).

Esta circunstancia de la pérdida del brazo y del avance tecnológico para solucionarlo es criticado por Marta y Lària, quienes dicen que estos hombres no quieren perder ningún brazo en las trincheras y sobre todo “ara que saben reemplaçar el braç de carn per un ferro... que no serveix per a dur un cistell de raïms” (Artís i Balaguer 1921b: 17).

El tormento de la guerra y la pérdida de un ser querido es expresado en diferentes momentos, siendo Marta quien dice que vive por la muerte de su marido, pero Lamec responde que hay que dejar el dolor a un lado para poder vivir (Artís i Balaguer 1921b: 19-20).

La guerra provoca destrucción y pérdidas, lo que se refleja en las palabras de Isca:

Moltes vegades penso: ¿Per què han de destroçar-se així els homes?... Nosaltres vivíem ben contents i feliços en la nostra casa plena de rialles meves, que fins deien que en feia massa... Els graners eren curulls, ells cups vessaven, els arbres fruitaven sempre amb noves promeses i la terra era tant quieta que semblava un reflexe del cel... Jo tenia el meu promès que m'estimava i ens dèiem les coses més meravelloses, que feia estrany que brollessin de les nostres llengües, tant poc fetes a gentileeses... I ell era un estranger –un enemic, en diem ara– i era ros com una panotxa torrada pel sol, i es deia Nathan, i tenia un cor tan gran que semblava que no podia cabre damunt la terra... I jo voldria que em fessin entendre per què ha calgut perdre aquesta pau que era la nostra vida. ¿Per què han hagut d'arrasar la nostra casa? ¿Per què han hagut de tornar en fangars els nostres camps i les nostres vinyes?... I aquella alzina, que era plantada dels avis dels meus avis i que el meu pare deia que abans de fer-ne llenya en farien dels seus ossos, ¿per què van tombar-la sense gota de respecte?... I els pares, ¿per què van matar-me'ls? I el meu promès ¿per què no he de veure'l mai més de la vida? (Artís i Balaguer 1921b: 25).

Otro de los horrores de la guerra y del miedo de la población que se encuentra lejos de los combates es hallarse a sus puertas por la consternación que provoca la explosión de una granada, como puede comprobarse en la siguiente acotación:

Magda: La darrera desgràcia que veiem ens sembre sempre la més grossa.

(Una detonació formidable, de granada esclatada a prop [...] van d'ací, d'allà, arrecerant-se les unes amb les altres. L'esverament les ha emmudides. Sara, com folla, salta, brinca de l'un pedrís a l'altre. És un remolí que no troba moment d'aturar-se. Laban, com si un sentiment de vergonya l'impel·lis a desafiar la mort, s'acosta al fons; Marta, que ha sortit de la casa, en veure-li l'acció, el crida, amb un esgarip sortit de l'ànima:)

Marta: Laban!...

(Aquest crit, com un ressort, asserena a les dones. Totes s'agrupen a l'esquerra, com si temessin una repercussió de la detonació. Isca, en veu molt baixa, formula la pregunta, que ningú li respon.)

Isca: Són aquí?

(Pel fons apareix Samuel, seguit de Lamec. El pastor ve gairebé arrossegant-se, abraçat a un anyell amb el cap sagnant. Lamec es queda al fons amb Laban) (Artís i Balaguer 1921b: 38).

El ataque viene del cielo, ante las palabras de lamento de Samuel, mientras Lamec pronuncia unas palabras de la Biblia sobre el castigo de Dios (Artís i Balaguer 1921b: 39). La ceguera que sufre Josep es causada por un obús, aunque le han dado esperanza de recuperar la vista por contra a la pérdida de Lamec. Los efectos de la granada en las viñas los narra Josep a través de los ojos de Samuel: “els ceps han estat arrencats d'arrel, i la terra, obrint una boca enorme, se'ls ha engolit, com si tingués fretura de posseirlos. Oh, prou que el conec aquest espectacle!” (Artís i Balaguer 1921b: 68).

No solo el horror de la guerra lo sufren los vecinos de la masía, sino también los

prisioneros que van a ayudar en las tareas de la recolección. Como ya se ha mencionado, los prisioneros tiene una actitud alegre a la vez que resignada, pero esto no evita que se quejen de su situación, principalmente de las condiciones en que viven (Artís i Balaguer 1921b: 52). Avel·lí Artís i Balaguer presenta a los prisioneros como iguales a sus captores, por ejemplo Tubal es campesino y Caleb es propietario de “hacienda” (Artís i Balaguer 1921b: 53).

Igal cuenta los horrores de como es la guerra día a día y como fue su cautiverio:

No cal pas que us horroritzeu. Potser era el vostre pare aquell que va atravessar al meu germà, caigut sota els meus peus, que van xipollejar en la seva sang calenta!

[...] Un es torna masell. Al principi, passava dies, setmanes, mesos, vivint en plena horror... Però quan van començar a caure anys, un darrera l'altre, i ens vèiem sempre igual els que teníem la sort de veure'ns, ens anàvem acostumat tant a tot allò, que una hora de treva era matar-nos... Els primers dies de tenir-me al camp de concentració, vaig estar mallat... No m'hi sabia avenir el silenci de l'espai!... La naturalesa a la qual jo m'havia acostumat era tant distinta d'aquella que contemplava! Allí hi mancava el brunzir de les bales, l'esclat dels canons, el cràter dels obusos enfonsant-se a la terra... (Artís i Balaguer 1921b: 93).

Por último, irrumpe el tema de amor. De nuevo Avel·lí Artís i Balaguer utiliza este asunto como medio para resolver el conflicto. En el primer acto aparecen reflejados los amores entre los vecinos de la masía, entre ellos las habladurías del romance de Marta y Lamec quien ama a Milca (Artís i Balaguer 1921b: 20-23), celebrándose su boda. Esto es criticado por Samuel porque se están olvidando de los muertos y de los heridos como Josep (Artís i Balaguer 1921b: 81). Contra ese discurso, Milca y Lamec expresan su amor en diferentes momentos (Artís i Balaguer 1921b: 90-91).

Pero es a partir del segundo acto cuando la materia amorosa toma cuerpo y cumple la función que quiere darle el comediógrafo. Primero con el cambio de actitud, como ya se ha reflejado, de algunos de los personajes femeninos. Marta es amable desde el principio con los prisioneros y con ese ánimo los conquista, tal es el caso de Henan que siente “que aquesta noia ha deixat rastre dintre meu” (Artís i Balaguer 1921b: 55); o los intentos de Babel de conquistar el amor de Sara (Artís i Balaguer 1921b: 83-85) mientras que ella se muestra tímida ante esta posible relación, teniendo vergüenza de que la cortejen en público (Artís i Balaguer 1921b: 85).

Todo este ambiente de creciente amor provoca en Henan que muestre su alegría por como han ido variando las cosas y como han sido tratados en casa de Marta:

Penseu, només, que jo venia aquí amb el precedent d'haver sentit contar a companys de captiveri que els presoners eren tractats a tot arreu el mateix que gossos... I en canvi, aquí!... El que sento és que aquesta gaubança que hi hem trobat no pugui perllongar-se dies i dies...

[...] És que no us heu fet càrrec del que són dos anys de vida enterrats a les trinxeres, respirant fang, dormint damunt el fang... I, després, mig any passat a camp ras, engabiats entre espines, havent de fer inventari de moments pretèrits per a viure de tant en tant una hora plaent! (Artís i Balaguer 1921b: 86).

Avel·lí Artís i Balaguer también presenta en escena la alegría de que triunfe el amor a través de la fiesta y de los bailes (Artís i Balaguer 1921b: 96-97); como ya se ha visto, todos hablan en grupos, sobre el amor y sobre sus vidas. En ese medio, Càrsia podrá afirmarse reconciliada con el enemigo (Artís i Balaguer 1921b: 101).

La obra concluye con el triunfo del amor, más aun acaba con el ya mencionado el grito final de viva el amor. Y ese amor se personaliza en los enamoramientos de Henan y Marta y el de Isca y Josep. Con la recuperación de la vista de este último, como una metáfora, como una apertura de la conciencia, acabará la obra:

Josep: Amb mi!... Que vaig sentint com el món s'aclareix davant meu!... (*Amb un crit*) Que ja hi veig, Isca!... (*Obre els ulls. El crit fa parar en sec la dansa. Tots s'agrupen en torn d'ell, plens d'una ànsia que els fa emmudir, com si assistissin a un miracle*) Mare!... On és Isca!

Isca (*Se'l mira llargament, en els ulls, com si dubtés de la certesa del que veu. Fa un gran crit i se li tira als braços*) Josep meu! (*Sabta ha corregut també vers el seu fill. Sembla que la joia que l'envaeix ha d'enfollir-la. Josep també l'acull en els seus braços*)

Josep (*Abraçat a Isca i Sabta*) Oh! Quina delícia!

Sabta: Fill del meu cor! Així era cert que no t'enganyaven?...

Josep: Quina alegria de color que tenen totes les coses! Sembla com si tot veiés amb la llum del migdia! (*Totes les figures que hi ha en escena fan a una mateix temps llurs comentaris. Tores les paraules que diuen són d'alegria*) (Artís i Balaguer 1921b: 104-105).

[4. 2. 2. Variante con asunto femenino: De acuerdo con lo advertido en la Introducción y recordado en las Conclusiones, obras y contenidos con este alcance se tratan en capítulo independiente, el inmediatamente posterior.]

5. Los personajes femeninos en la dramaturgia de Avel·lí Artís i Balaguer

La aproximación a la tipología femenina presente en la producción de Avel·lí Artís i Balaguer se realiza en función de la presencia y de la función que los personajes femeninos tienen en sus obras. Dado que se trata de una constante en su recorrido como autor teatral, el análisis de esa presencia se realizará atendiendo al conjunto de dicho corpus. Así pues, a los personajes femeninos que protagonizan las piezas del autor se les reconoce, por su temática y por su propia importancia, la entidad suficiente que justifica este capítulo. Se revisa, en primer lugar, un conjunto de títulos pertenecientes a las diversas etapas de la producción del autor, para pasar después al grupo de obras que suelen destacarse en atención al calibre de sus protagonistas femeninas.

Se ha estimado que esas cuatro obras –*La senyoreta porta el volant*, *Isabel Cortès*, *Vda. de Pujol*, *A sol ixent fugen les boires* y *Seny i amor, amo i senyor*–, pertenecen todas ellas a lo que se viene considerando la segunda etapa teatral de Avel·lí Artís i Balaguer (Gallén 1986: 432; 1987: 432-433; Coromines 2014: 29). Sus personajes, es cierto, poseen una relevancia considerable, son mujeres fuertes, con personalidad, que “veuen l’home com un igual i són capaces de fer qualsevol de les tasques que, en l’època en què foren escrites les obres, tradicionalment eren reservades als homes” (Coromines 2014: 51). Para X. Fàbregas se trata de heroínas que se desenvuelven perfectamente en el mundo de los afers “però a canvi de perdre llur feminitat” (Fàbregas 1978: 236). Esta afirmación no parece del todo acertada acerca de algunos de los personajes femeninos de Avel·lí Artís i Balaguer, como se verá a continuación.

En la cronología que incluye a *Modernisme* y a *Noucentisme*, la mujer sufre un cambio en su forma de vestir y en sus hábitos. Tratando esta cuestión y como se refleja en la literatura de ese mismo ciclo, con anterioridad (Fernández y Ribera 2015: 56) se ha hecho por destacar que la mujer vive un paulatino despojarse en su ropaje de adornos superfluos, descubriendo las líneas y el movimiento de su cuerpo.

Con esta evolución de la forma de vestir, la mujer alcanza un nuevo protagonismo: el de una fémia que, en el período de entreguerras, ya no queda reservada a figuras emblemáticas y excepcionales de la reivindicación feminista sino que circula por la ciudad cada vez con más asiduidad. Aunque sigue habiendo, cierto es, obreras y mujeres emigradas del campo que arrastraban una imagen más retrograda; pero aumentan las trabajadoras de nuevas ocupaciones urbanas que asumen aquella evolución y formalizan social e iconográficamente un nuevo modelo femenino.

Con una confianza y sensibilidad nuevas para consigo mismas, las mujeres de aquellos años, retratadas literariamente de esa manera, optan por una actuación hecha de hábitos novedosos, hasta entonces prioritariamente restringidos a los derechos masculinos, y que suben a las tablas entre otros de la mano de Avel·lí Artís i Balaguer. Ciertamente que a favor de ese logro por parte de la mujer —por ejemplo, y atendiendo a títulos y protagonistas del segundo grupo, conducir o fumar como es el caso de Claudina (Artís i Balaguer 1933f: 11), o ser dueña de un negocio en el caso de Isabel (Artís i Balaguer 1928a), nunca pierden su feminidad y son descritas de forma elegante e incluso sensual, tal y como puede ser el caso de Marguerida (Artís i Balaguer 1921a: 46-47)—, se contaba con precedentes desde el inmediato tránsito de siglos, como se puede ver en las imágenes de fumadoras y conductoras de aquella primera época. No obstante, estas actitudes, excepcionales y clasistas en aquel momento, se irán generalizando, y aun dentro de según qué grupos sociales, a lo largo de los años veinte y treinta del novecientos.

D. Coromines (2014: 51) considera errónea la afirmación de X. Fàbregas sobre la pérdida de la feminidad (1978: 236) y pone como ejemplo a la joven protagonista del *Diàleg* por ella editado que actúa en representación de un grupo y se erige como defensora de sus derechos, describiéndola en la primera acotación como “elegantíssima i d’una gran bellesa” (Artís i Balaguer 2014: 67; Coromines 2014: 67); o el caso de Marta, en *Comèdia de guerra i d’amor*, quien tiene un carácter un poco tosco y expeditivo pero que no le impide mostrarse sensual y flirtear con Henan (Artís i Balaguer 1921b: 102). Ciertamente que estas últimas y notorias protagonistas lo son de títulos pertenecientes a obras que no entran en el grupo de las obras aquí específicamente tratadas.

5. 1. Los personajes femeninos en el conjunto del corpus del autor.

La mujer en el siglo XIX es el centro de la familia, ella es el ama de casa mientras que el hombre es quien trae el sustento. Se consideraba la casa

como un lugar cerrado, una especie de *hortus clausus* donde se nutrían y cuidaban las auténticas virtudes humanas, no afectadas por las coacciones y peligros del mundo externo. Su centro era la mujer, que atendía altruista y solícita a los niños y al esposo y dejaba en un segundo término sus propias necesidades (Frevert 2001: 15).

Desde las primeras obras de Avel·lí Artís i Balaguer se refleja este patrón, incluso cuando presenta a la mujer burguesa. Pero no es menos cierto que algunos de sus personajes femeninos evolucionan desde este modelo hacia el de la fémia independiente, aunque a su vez son personajes cuyo perfil, como indicó X. Fàbregas, “reflecteix una insubornable adhesió a la institució familiar” (1972: 235). Sin embargo, el tipo de mujer dependiente se puede observar desde sus primeras piezas teatrales, donde están presentes los estereotipos de la mujer tradicional que sufre los contratiempos con resignación y que espera que el destino u otra persona resuelvan sus problemas. Un ejemplo claro de este tipo puede ser Donya Cristina (*La sagrada família*), una madre abnegada entregada a sus hijos que sufre por sus problemas (Artís i Balaguer 1913a: 67-70); o el caso de sus hijas que son víctimas de las convicciones sociales coetáneas sobre todo lo concerniente al matrimonio (Artís i Balaguer 1913a: 53-56), llegando a aceptar que una de sus hijas se case con una persona mayor (Artís i Balaguer 1913a: 131); o el caso de Mercè (*Quan l’amor ha encès la flama*), que no encara sus problemas amorosos y pretende refugiarse en el mundo religioso (Artís i Balaguer 1909: 22), hasta que un personaje guía le encauce en esta cuestión; o Victòria (*A cor discret, sagetes noves*), quien, aunque en cierto modo se queja de su destino, vive resignadamente su matrimonio con Sebastià (Artís i Balaguer 1911: 76-77).

Mención aparte merecen los personajes femeninos de clase más baja, criadas y vecinas de barrio. La sirvienta “era el certificado de prosperidad y respetabilidad burguesa; atestiguaba el derecho de una familia a formar parte del sector más alto de la sociedad, descargaba al ama de casa del trabajo físico y la liberaba para que

ejerciera tareas de coordinación y representación.” (Frevert 2001: 16). Este oficio daba a muchas jóvenes “de familias carentes de medios una oportunidad de ganar dinero y adquirir conocimientos que les serían útiles más tarde, al fundar su propia familia” (Frevert 2001: 16). Hay ejemplos de este tipo en la producción de Avel·lí Artís i Balaguer, pero son más destacadas aquellas sirvientas que se convierten casi en dueñas de la casa y mandan casi al mismo nivel que sus señores como puede ser el ejemplo de Lluïsa (*El camí desconegut*) (Artís i Balaguer 1927b: 33) o Feliciano (*La ronda de la fortuna*). Como indica U. Frevert, y ya se ha mencionado con anterioridad:

La vida de criada resultaba atractiva exclusivamente para muchachas y mujeres de la población trabajadora urbana y rural, mientras que las hijas de familias burguesas fueron conquistando progresivamente en el siglo XIX la profesión de maestra. Aunque, en realidad, estaban destinadas a esperar a un marido adecuado una vez acabada sus escolarización, cada vez fueron más las «hijas de buena familia» que prefirieron concluir una formación como maestras (Frevert 2001: 16).

Las vecinas de los barrios populares que presenta Avel·lí Artís i Balaguer en escena aparecen en sus piezas más cercanas al sainete, aunque no son las mismas de los sainetes ochocentistas, ya que no son meras comparsas en el argumento. No obstante, por ejemplo, en el caso de *Les noies enamorades* el papel de las vecinas que allí aparecen está diluido; principalmente porque no hay una protagonista clara aunque no sea menos cierto que, a su vez, el autor les permite tomar decisiones propias para defender su honor, lo que quizás no hubieran hecho en un sainete estrictamente modélico.

Frente al reducto que mayoritariamente supondrían los sectores sociales donde se ubicaría ese tipo de figuras femeninas, gracias “a la extensión de las actividades escolares y educativas [...] que [...] intentaban incrementar el grado de alfabetización de sus poblaciones” (Frevret 2001: 16), se fue permitiendo a la mujer “acabar con todos los privilegios y restricciones estamentales y dar a las personas la posibilidad de desarrollar sin trabas sus capacidades y actividades” (Frevert 2001: 17). Pero como añade U. Frevert se trató de un avance lento y la resistencia más despiadada fue “la que se opuso a la igualdad de derechos políticos entre ambos sexos” (Frevert 2001: 17).

De acuerdo con esa dúctil progresión, otros ejemplos de personajes femeninos de Avel·lí Artís i Balaguer se revelan y comienzan a romper poco a poco con el esquema de resignación y sometimiento por parte de la mujer a la sociedad todavía marcada por la figura masculina. Ese puede ser el caso de Cèlia (*L'eterna qüestió*) que no acepta la decisión de los padres de casarla con Lluís Ribalt, miembro de la burguesía, en lugar de hacerlo con Claudi, obrero. Los padres de Cèlia la consideran maleducada por no aceptar sus decisiones (Artís i Balaguer 1912b: 24). En las acotaciones el autor va marcando la personalidad de los personajes y su forma de actuar, véase en este sentido la siguiente muestra: “(A l'aixecar-se'l teló la Celia està deixada anar, indolenta, al sofà de primer terme esquerra. Després d'un moment de silenci, s'aixeca, va a la tribuna i mira abaix, neguitosa...)” (Artís i Balaguer 1912b: 11).

Revísense los siguientes posicionamientos: en el caso de Mariàngela (*La llum dels ulls*) que decide no casarse, a pesar de las intenciones de su tío para que lo haga, ella determina continuar al lado de este último (Artís i Balaguer 1918: 72; 119); piénsese en Ernestina (*El camí desconegut*) que tampoco quiere casarse, ella solo piensa en quedarse en la casa y atender su tío (Artís i Balaguer 1927b: 29); o también en el caso de Montserrat (*Els cinc sentits*), quien intenta tomar el control de sus decisiones y comienza a trabajar fuera de su domicilio, criticando en un momento a la mujer que se queda en casa (Artís i Balaguer 1927c: 91). Así mismo, téngase presente a la protagonista del *Diàleg* que se enfrenta con determinación al propietario de su edificio; y también a Marta (*Comèdia de guerra i d'amor*) quien se hace cargo de la propiedad vinícola, tras la muerte de su marido, con “empenta i pragmatisme, repartint tasques i organitzant la feina amb eficàcia, i sense deixar-se distreure per sentimentalismes” (Coromines 2014: 51).

El personaje femenino de *Matí de festa* en un principio no sería de los característicos de la *comedia ciudadana*, pues se trata de una trabajadora, descrita de la siguiente forma: “una noia d'uns vintidós anys, graciosament vestida de tons clars. Té el tipu característic de les gentils obreres barcelonines, que saben posar distinció en el mirar, en el somriure, en el caminar i en el braçejar” (Artís i Balaguer 1910: 3). También ella es un personaje que no se deja dominar, mostrando una actitud por parte de la mujer que Avel·lí Artís i Balaguer irá plasmando, incluso irónicamente,

en los diferentes personajes femeninos que aparecen en muchas de sus obras.

5. 2. Los personajes femeninos en *La senyoreta porta el volant* y *Isabel Cortès, Vda. de Pujol*: interiores burgueses.

En la línea de crecimiento a favor de la capacidad de decisión y de la independencia que supone lo destacado en el apartado anterior, el grupo de títulos seleccionados en este otro perfil en mejor grado tanto la documentación por parte de su autor de los logros que se iban alcanzando como lo que, a la postre, será su posicionamiento. Con todo y antes de avanzar en esa dirección, se desea advertir como ya se ha tratado en ocasión anterior (Fernández y Ribera 2015: 55-63) que la literatura del periodo de entreguerras ha reflejado y hecho evidentes tanto esos logros como nuevos tipos femeninos. Poemas, episodios narrativos y escenas teatrales no solo han contemplado la diversidad de tipos y de posicionamientos ante la realidad cambiante, sino que han incidido tanto en el entorno social como en la toma de conciencia de la propia mujer.

En la lectura del conjunto de documentos literarios revisados en la mencionada aportación, se detectaron una serie de rasgos de los cuales surge una nueva configuración iconográfica femenina, marcadamente reconocible como del período de entreguerras y precursora de impulsos modernizadores posteriores:

- a) toma de conciencia del propio estado: reivindicación educativa, política, laboral;
- b) consideración del propio cuerpo sin tabúes, especial concienciación sexual y autonomía sentimental en la relación de la pareja, cuyos modelos tradicionales son revisados;
- c) profesionalización, incluso en el mundo empresarial;
- d) incorporación a los usos modernos: conducir, fumar, telefonar, viajar y pasar vacaciones en la costa, comer fuera de casa, transitar por espacios públicos como cafés, locales de espectáculos y bibliotecas, nuevas aficiones como la fotografía, consultar la prensa diaria o las enciclopedias con deseo de estar informadas y mostrar conocimientos de última hora (literarios, políticos y hasta científicos);
- e) modificación del aspecto externo (maquillaje, bronceado, gafas de sol, dieta, deporte, prácticas ecológicas);
- f) fascinación y mimetismo con el estrellato cinematográfico, universo especular desde el que se imponen variantes de modelos femeninos como la vamp, la imagen de una determinada estrella o modas de ropa para una temporada en función de una película (Fernández y Ribera 2015: 59).

Directa o indirectamente esos ángulos de una nueva actuación femenina se re-

cogen en las obras de Avel·lí Artís i Balaguer. Otra cuestión, como se ha advertido, es el criterio que él pueda acabar asumiendo más allá de lo que documenta en sus argumentos. Para pasar a la revisión de este asunto en las obras mencionadas, se vuelve a utilizar la ordenación establecida para el comentario del corpus en el capítulo cuarto, atendiendo a los espacios en que se ubican los argumentos.

La senyoreta porta el volant narra la historia de Claudina, joven amante de los coches y que está bajo la tutela de uno de sus tíos. Tras un accidente automovilístico, al creer que ha atropellado a una persona, sufre una transformación en su personalidad, se centra en sus propiedades y coge el “volant” de su vida. Pero por una serie de giros argumentales en los que tiene que ver el amor, deja de lado la idea de tomar ella sus propias decisiones y vuelve en cierto modo a su vida anterior, lo cual cabe entender como una parcial renuncia por parte del autor a los pasos coetáneos que estaría dando la mujer y que en un punto habría evidenciado su protagonista.

En *Isabel Cortès, Vda. de Pujol* se pone en escena la historia de la protagonista homónima que, tras enviudar, se hace cargo del negocio de su marido, mostrando tal maña en los negocios, según advierte una crítica publicada en *La Vanguardia* “que no haya cliente que no firme un pedido. Su calidad de mujer no deja de influir en esto; por más que Isabel hace lo posible para que se olvide esa condición” (M. R. C. 1928: 10). Pero, de nuevo el amor, en este caso por un subalterno que ciertamente no es un don nadie, produce un cambio en su actitud, dejando los negocios en sus manos, con lo cual parece repetirse lo dicho a propósito del título anterior.

Esas dos obras de Avel·lí Artís i Balaguer colocan en escena a mujeres modernas como protagonistas que intentan hacerse el control de sus vidas, a pesar de los intentos de sus familiares más cercanos que insisten en que cambien su actitud. Pero adviértase que solo será el amor lo que causa el cambio en ellas. *La senyoreta porta el volant* será calificada por J. Cortes como sátira de costumbres, “no gaire amargant, no gaire cruel, en la qual s’ataquen sense massa malignitat alguns defectes i alguns vicis de la nostra societat moderna”, aunque la trama le resulta un poco pueril (Cortes 1931: 5). En el caso de *Isabel Cortès, Vda. de Pujol*, el crítico del *ABC Madrid* la aprecia como obra que “fustiga al feminismo, que quiere suplantar las actividades masculinas; pero lo hace de forma suave, y al final todo se desenvuelve en tonos

apacibles” (s.f. 1928a: 41).

J. Cortes también critica la existencia de algunas escenas que no aportan nada a la trama, las cuales, según su criterio, podrían ser eliminadas sin que la obra sufriera por ello. Por lo contrario el crítico considera el personaje de Claudia como el mejor dibujado

voluble i lleugera transformada en una excel·lent administradora dels seus bens pel ròssec de l'esglai que li ocasionà el seu suposat homicidi, la ficció del qual cultiven tant bé els oncles que la volten, la seva simpatia per Fonolleda, que no pot transformar-se en amor per més que el pobre enamorat faci (Cortes 1931: 5).

La decoración de las escenas de *La senyoreta porta el volant* se centra en dos espacios burgueses, el primero un salón lujoso,

sumptuós, de pur estil renaixentista, d'un palauet a la Bonanova. [...] Cobreixen les parets sengles tapissos. Al primer terme de la dreta hi ha un piano de cua, col·locat obliquament, de manera que el teclat cau a l'angle format per la lateral i el prosceni. A mig pany de la lateral esquerra hi ha un “barguenyo”, amb una renglera de llibres al damunt. A l'angle de l'esquerra, una tauleta, amb dues butaques, i una làmpada de peu, amb pàmpol de pergami pintat a mà. A la paret del fons, un joc de sofà i butaques (Artís i Balaguer 1933f: 3).

El segundo una sala de paso: “les parets són de tonalitat clara, amb algun aplic de metall daurat a les motlures de les portes i del mirador i als capitells de les columnes que el separen de la resta de l'estança” (Artís i Balaguer 1933f: 26).

En el caso de *Isabel Cortès, Vda. de Pujol* la obra se desarrolla en el despacho profesional del negocio que dirige la propietaria y por tanto los elementos que aparecen en escena son los correspondientes a una oficina:

El mobiliari consisteix en dues taules pariones: l'una a l'esquerra, i l'altra a l'angle de la dreta, en segon terme. Davant les taules, confortables entapissats de pell. Al darrera, cadires de braços giratòries. En l'angle de l'esquerra un penja-robes de peu. Un parell telefònic a la taula de l'esquerra. Algun moble auxiliar, modern, allí on convingui. Aparells d'il·luminació en el sostre i damunt de les taules.

Per les parets, dos o tres quadros amb ampliacions fotogràfiques reproduint vistes de grans manufactures, i algun cartell artístic, anunci de maquinària anglesa o americana. En lloc visible un calendari comercial de fulles mensuals, el qual durant el primer acte presenta la del mes d'octubre (Artís i Balaguer 1928a: s.p.).

El asunto principal de *La senyoreta porta el volant* es el del éxito social y eco-

nómico de una mujer que, no obstante y al final, se repliega a las convenciones. A partir de él aparecen otros dos asuntos, el de la educación y, al final de la obra, el tema del amor, de nuevo utilizado como forma de solucionar el conflicto planteado en la obra, criterio repetido en *Isabel Cortès, Vda. de Pujol*.

De acuerdo con los espacios de representación de ambas obras, tómese en consideración que, aunque efímera, la actitud más innovadora solo cabe atribuirla a mujeres de la clase burguesa, aunque, cierto es, acaben sucumbiendo a los efectos del amor. Además y para completar ese encuadre, partiendo del tema principal y de los rasgos y coordenadas de entreguerras antes mencionados, en el primero de estos dos títulos se encuentran aspectos paradigmáticos del momentos como son los baños, deportes y actividades vacacionales (Artís i Balaguer 1933f: 6, 8, 11, 28, 30, 33), espectáculos, literatura e influencias de todo tipo (Artís i Balaguer 1933f: 8, 9, 12, 25), conducción, coche y velocidad (Artís i Balaguer 1933f: 4, 6, 9 11, 13, 18, 22-23, 28), afán de lectura e información periodística (Artís i Balaguer 1933f: 3, 32, 38) o aun la incorporación cotidiana de nuevos medios de comunicación (Artís i Balaguer 1933f: 22), el conocimiento de idiomas extranjeros y el uso del lenguaje coloquial (Artís i Balaguer 1933f: 5, 6). En todo este contexto dramatizado, donde podría frivolizarse la figura femenina, cabe defender que la belleza y la inteligencia de la mujer no tienen que estar necesariamente reñidas con esos signos de modernidad (Artís i Balaguer 1933f: 32, 43, 46). Pero el autor parece mantener un discurso o en todo caso dejar constancia de una opinión todavía reinante, cuestionadores el uno o la otra de la conveniencia o no de los progresivos cambios vividos por la mujer (Artís i Balaguer 1933f: 11, 47, 48), cuestión que se puede ir comprobando a lo largo de su dramaturgia.

Claudina es una joven mujer que intenta vivir su tiempo, el de la modernidad, llegando a comentar que no le interesa el amor. Respecto al conjunto de los modernos signos anteriormente mencionados, en el primer acto aparecen las referencias al gusto por la velocidad y por el automóvil, pero un accidente de coche provoca el cambio de actitud de la protagonista de “bala perdida” a “remoc de dalt a baix el meu patrimoni” (Artís i Balaguer 1933f: 53). Aunque Claudina ya haya tenido más accidentes y haya destrozado varios coches anteriormente:

Maria-Angela: El què sent... No sé pas, si fos pobra, com podria sostenir aquest vici! El primer que va desbaratar va ser un Citroën.

Maurici: Això del Citroën és deliciós!

Maria-Angela: Va topar amb un arbre a la carretera d'Esplugues.

Salvatella: Com va ser?

Maria-Angela: No ho sé; perquè, no cregui que l'arbre fos plantat al mig del camí.

Salvatella: Ja, ja!

Maurici: Com tots els arbres de les carreteres, era a la cuneta... Doncs allí, a la cuneta, va anar a parar el cotxe, desmuntat peça per peça. Semblava que hi havien posat parada de recanvis.

Maria-Angela: Qualsevol altra hauria escarmentat, oi? Doncs, ella, no. Va atribuir la desgràcia...

Salvatella: A una falsa maniobra?

Maria-Angela: Ca! Al fet que el cotxe era de poc preu.

Salvatella: Es gràciós!

Maurici: (*Rient*) veritat que sí?

Maria-Angela: Miri com riu, el bonifaci!... Això, la perd, cregui'm!

Salvatella: I què va succeir, després de la desfeta del Citroën?

Maria-Angela: Que va comprar un Studebaker.

Maurici: I va durar catorze dies i vuit hores, justos i cabals. Abans dels quinze dies i les nous hires, en sortir del garatge, va llançar-se contra el muntant del reixat del portal i el cotxe va quedar convertit en una manxa monstruosa. Semblava un estri apocalíptic.

Maria-Angela: Va desmuntar-lo, ajudada del xòfer-. El pobre home,, obedient com un xai, deixava fer i callava. Després, ella va disposar-se a muntar-lo, i li sobraven qui-sap-les peces.

Maurici: Tres centes quaranta sis, sense comptar-hi els caragols.

Maria-Angela: Un nou disgust, uns quants insults a la marca –i quins insults!– eren més de carreter que de mecànic–, i, per venjar-se de l'Studebaker, va adquirir un Buick (Artís i Balaguer 1933f: 12-13).

Esta actitud favorable a la velocidad por parte de Claudina no gusta a la familia. Maria-Àngela reprocha a Maurici, su tutor, cómo ha educado a Claudina y le describe las cosas que hace tales como jugar al tenis, montar a caballo, fumar, también conducir, calificándolo todo de “empatx de modernisme” (Artís i Balaguer 1933f: 11). Pere, su tío, se queja así mismo del comportamiento frívolo de su sobrina (Artís i Balaguer 1933f: 17).

Lo concerniente a las teorías educativas está repetidamente puesto en boca de Maurici, quien está preparando un discurso para la sesión del Patronato de la Acadèmia de Formació de la Joventut i Educació de la Voluntat (Artís i Balaguer 1933f: 5). El tutor y conferenciante tiene como referente a Platón, como moldeador del ánima:

La tasca és àrdua, però agraïda, puix no hem d'oblidar, en cap moment, la dita

de Plató: “La perfecta educació dóna al cos i a l'ànima tota la bellesa i tota la perfecció que pertoca a la llur capacitat”. ¿Quina millor recompensa, doncs, a les mostres actuals inquietuds, que trobar-nos demà, voltats d'una joventut bella i perfecta, per virtut de tot allò que nosaltres hàgim realitzat? Com l'escultor que fa sorgir, del pilot d'argila, l'obra d'art que ha d'immortalitzar els seu nom, nosaltres modelarem, amb l'argila que és l'ànima tendra dels nostre infants, els homes futurs; i sabrem fer-los ciutadans de selecció i orgull de la raça (Artís i Balaguer 1933f: 4-5).

El resto de parientes no solo se queja de la actitud de la sobrina sino también de la educación que le ha dado Maurici, posiblemente marcado por su perfil de pedagogo (Artís i Balaguer 1933f: 19, 20). Ellos quieren que tío y sobrina cambien de actitud e intentan idear un plan. De forma inesperada se les presenta tal oportunidad merced al último accidente que acaba de tener Claudina (Artís i Balaguer 1933f: 23).

Por culpa del mencionado accidente, la protagonista transforma, como se ha dicho, su forma de ver la vida, de no preocuparse por nada pasa a interesarse en sus asuntos económicos, es así como de verdad parece empezar a “portar el volante” de su vida, hecho del cual ella se muestra orgullosa (Artís i Balaguer 1933f: 43). Aunque realmente el accidente no ha sido tan grave como le han hecho creer, pues en el atropello no murió nadie, le ha provocado una secuela de pánico a los automóviles e incluso a su mismo sonido (Artís i Balaguer 1933f: 38).

No obstante, el cambio deseado por su familia no se produce como querían, pues si pasa a interesarse por los negocios que le dejó su padre tras su muerte y que hasta esos momentos llevaban sus tíos, estos se quejarán de ese nuevo interés ya que tienen miedo que descubra sus manejos sobre su propio patrimonio (Artís i Balaguer 1933f: 27, 28; 31-32).

Una de las soluciones que propone Avel·lí Artís i Balaguer para resolver este nuevo interés de Claudina es la aparición del amor en la vida de la joven (Artís i Balaguer 1933f: 32). Hasta esos momentos no se había visto inclinación en ella por los temas amorosos, pues a pesar de haber tenido pretendientes ninguno había conseguido su favor (Artís i Balaguer 1933f: 15).

Una conversación entre Claudina y Salvatella, antiguo pretendiente que nunca pierde la esperanza de conseguir su amor, se encuadra dentro de los rasgos anterior-

mente mencionados sobre la feminidad y la presencia de la mujer en los negocios.

En su diálogo Salvatella expresa su criterio sobre ese asunto:

Salvatella: Et trobo tan estupendament canviada, que el dia que sorgirà, de dintre teu, la magnífica dona qui hi ha en potència, seràs una cosa definitiva.

Claudina: Què dius? No és possible arribar a sentir-me més femenina que ara. Jo mateixa em sorprenç de les meves aptituds de mestressa de casa.

Salvatella: L'esperit es més d'amo, que de mestressa.

Claudina: Hi ha alguna diferència?

Salvatella (*Ponderatiu*): Mare de Deu!

Claudina: Es un error del homes creure-us amb més capacitat intel·lectual que nosaltres. I no hi ha res que la doctrina hagi estat combatuda amb arguments categòrics per tractadistes molt savis! Tot aquest temps, és a dir, d'ençà que passo estones compartint amb el tiet Maurici els seus estudis, s'ha consolidat els meus sentiments feministes... en el bon sentit de la paraula. He après coses molt interessants. Concepció Arenal, per exemple, va comprovar que entre un home i una dona sense cultivar, no hi havia desigualtat intel·lectual... Que vagin dient que el nostre cervell és més petit que el vostre, per a defensar la teoria que cal supeditar-nos a la vostra autoritat!

Salvatella: Si els savis que han estudiat aquest tema no s'han posat d'acord, no seré jo qui gosi discutir-lo. Jo només sé que, a desgrat de totes les teories, la tradició manté viu el govern de l'home.

Claudina: Doncs jo t'asseguro que no sentiré mai la necessitat de sotmetre'm a la seva autoritat (Artís i Balaguer 1933f: 46-47).

Con este discurso de Claudina se demuestra que Avel·lí Artís i Balaguer estaba informado de las diferentes tendencias sobre las teorías de la educación, haciendo referencia al libro de *L'éducation du Caractère* de Ludovic Dugas (Artís i Balaguer 1933f: 4), a lo que hay que añadir las anteriores palabras de Platón, así como la mención a Concepción Arenal. Las teorías aquí planteadas y expresadas por Claudina harían pensar que el autor las llevará hasta sus últimas consecuencias, pero, como se verá y ya se ha advertido, el alma de la joven se doblará a causa del amor.

En el tercer acto, Claudina sufre un cambio en su forma de actuar, ha vuelto a rechazar a Salvatella pues piensa que lo que siente este “no és amor, és engegament” (Artís i Balaguer 1933f: 50). Sus tutores están preocupados por este nuevo rumbo e intentan dialogar con ella. Le hablan de forma paternal, intentan darle consejos (Artís i Balaguer 1933f: 52-53) y también tratan el asunto del amor de Salvatella. Claudina confiesa, con todo, que siente algo por él:

El dia que va desenganyar-se se'ns havia fet fosc, parlant darrera els vidries... Vaig donar el llum, per a defensar-me a mi mateixa d'un sentiment piadós que hauria pogut confondre's amb amor, i vaig trobar-lo amb les llàgrimes als ulls... En aquell instant, ho hauria fet tot per a estimar-lo. S'ho mereixia,

el pobre! S'ho havia ben guanyat, tieta! I, per a més contradicció, era el primer cop que jo sentia vibrar dintre meu un nervi nou...i era ell, amb la seva inútil passió, que l'havia tocat. Us prometo que interiorment, amb una gran sinceritat, vaig cridar l'amor. Però no va respondre... Quan vaig veure que ni en aquell moment, tan propici, era escoltada, no vaig tenir cor d'enganyar en Salvatella amb unes esperances que o havia perdut per a sempre (Una pausa) L'he enyorat molt...No ha sap pas ell!.. Era l'únic conseller que tenia!... Potser la seva absència m'ha fet adonar més d'aquella solitud de què em queixava ara mateix. Però calia sobreposar-se a l'enyorament. No era cosa de cridar-lo, amb el perill que interpretés la crida com un avís d'ésser correspost, per fi... La mateixa estimació que li tinc—que no té res a veure amb la que em té ell— no em perdonaria de sotmetre'l a la pena d'una altra desil·lusió (Artís i Balaguer 1933f: 56).

Siguiendo con esta nueva actitud, Claudina comenta a sus tíos que, si se casa, lo hará con el hombre que ella quiera, no teniendo todavía un retrato del hombre ideal, todavía difuso. Pero con la visita del arquitecto Casablanca, comienza a resolverse el argumento de la obra y se descubre el engaño que ha estado viviendo Claudina desde el accidente. Se entera que Casablanca es la persona que atropelló (Artís i Balaguer 1933f: 63) y a partir de ese instante se confirma la sugerencia de una de las parientes de que una emoción fuerte puede cambiar a las personas (Artís i Balaguer 1933f: 63-64). Con este nuevo giro, los tíos esperan que Claudina vuelva a la vida frívola, para poder seguir manejando sus bienes como antes puesto que tras el accidente ella había tomado las riendas de su vida. (Artís i Balaguer 1933f: 69).

La obra concluye con una escena de amor entre Casablanca y Claudina. De nuevo el amor es recurso para dar una solución al problema planteado en la obra. Esta escena tiene reminiscencias estilísticas de la época modernista del autor, al tiempo que combina los modernos signos de la cultura coetánea. Pero estos signos de modernidad se han convertido para Claudina en recuerdos de su vida antigua y no forman parte de la nueva que está dispuesta a afrontar con absoluto beneplácito:

Casablanca: He d'advertir-li que no sé res de fox, ni de xarlestons, ni de tot això que té aquí... i que de primer antuvi m'ha predisposat terriblement en contra de vostè.

Claudina: Encara hi són d'abans de la seva mort. En el futur separarem així l'època de la meua poca-solta amb l'actual... I com que no vull res que me la recordi, els estriparé! (Artís i Balaguer 1933f: 72).

En esta obra se encuentra de nuevo una pequeña referencia a la ciudad de Barcelona y a la transformación que está sufriendo. Primero, en la toma de decisiones

sobre sus negocios por parte de Claudina, lo que le lleva a enfrentarse con alguno de sus tíos sobre unos terrenos en la Diagonal y la construcción de un rascacielos, decisión que sería una pequeña venganza contra ellos por las extralimitaciones en sus decisiones sobre sus asuntos económicos (Artís i Balaguer 1933f: 34-35; 45); y en segundo lugar, cuando, con la intención de la construcción del edificio, tiene una entrevista con un arquitecto “jove, ben modern”, Casablanca (Artís i Balaguer 1933f: 45), quien acabará por ser su prometido.

En las conversaciones de los diferentes personajes con Casablanca se esbozan diferentes conceptos de arquitectura, una antigua y otra nueva. La antigua la representa, de manera significativa, un tío de Claudina:

Jo sóc d'una altra època, sap? Del temps que les portes servien per a entrar i sortir, les finestres per a mirar a fora, els balcons per a veure passar la rua, i els terrats per a estendre la bugada. Però això no vol dir que m'espanti de res... [...] No sé com deuran fer-s'ho els veïns, per a posar domassos als balcons els dies assenyalats, si comencen per no tenir balcons! (Artís i Balaguer 1933f: 59-60).

Claudina, por su parte, quiere edificar “una casa de vuit o nou pisos” en un terreno de la Diagonal, y así define el estilo del arquitecto Casablanca, dentro de la escuela de Le Courbussier, como signo de modernidad: “He vist obres de vostè que m’han plagut per la seva modernitat i pel sentit que té de la bellesa sense enfarfecs” (Artís i Balaguer 1933f: 62).

De nuevo en *Isabel Cortès, Vda. de Pujol* se vuelve a plantear en escena la presencia de la mujer en el mundo de los negocios. Como ocurre con Claudina, Isabel, aunque solo a causa de una desgracia como ha sido la muerte de su marido, entra a dirigir su negocio, mientras que en el caso de Claudina es a causa de un supuesto accidente. Una vez más, como queda ya expuesto, el autor utiliza el tema del amor para resolver el asunto principal de la pieza, pero en esta ocasión con mayor influencia argumental.

En esta comedia aparecen algunos clichés y rasgos relacionados con la iconografía femenina como el de la vestimenta, aunque en este caso es más austera (Artís i Balaguer 1928a: 25-26, 82), o el ideal de la belleza de la mujer (Artís i Balaguer 1928a: 15-16, 25-26, 48). También hay referencias a espectáculos (Artís i Balaguer

1928a: 23, 25, 36), al coche (Artís i Balaguer 1928a: 37), a la información cotidiana de los medios de comunicación (Artís i Balaguer 1928a: 23), a los lujos tanto en los atuendos como en los hábitos sociales (Artís i Balaguer 1928a: 14, 20, 25, 37, 41, 46, 62, 63, 79, 81). En este aspecto el mapa social ofrecido es coincidente con el que antes nos documentaba *La senyoreta porta el volant*.

Como también ocurría con Claudina, en el caso de Isabel son los propios familiares, en este caso su madre, quienes se quejan de que la protagonista tenga “febre” por el negocio (Artís i Balaguer 1928a: 14). Matilde, la madre, lamenta amargamente que tras la muerte de su yerno, su hija haya tomado el mando del negocio y que por ello la relación con su hija sea una catástrofe (Artís i Balaguer 1928a: 24-25). Recuértese que existe la misma queja en este sentido, a propósito de cómo se está menoscabando valores y roles familiares y aunque invirtiendo el género del personaje acusado, en *A cor discret, sagetes noves*, donde Victòria siente que Sebastià esté muy implicado en su nueva faceta política y que se haya olvidado de la familia (Artís i Balaguer 1911: 76-77). En todo caso, volviendo al cuestionamiento de la incorporación de la mujer al mundo empresarial, cuéntese así mismo con lo que se puede leer en *Els cinc sentits*. Allí, Florenci critica que las mujeres participen en los negocios y que manden, con las siguientes palabras: “Per això no em plauen les intervencions femenines en els negocis. Ja s’ha enutjat. Li era més grat seguir parlant de banalitats que no pas que nosaltres anéssim per feina” (Artís i Balaguer 1927c: 117). A esto, añade sus reticencias a que otro protagonista tenga que consultar con su mujer el dinero que tiene que poner para la creación del Banco (Artís i Balaguer 1927c: 118).

Volviendo a *Isabel Cortès, Vda. de Pujol*, un empleado define a la protagonista como una persona de otra época y lugar, comparándola con los grandes hombres de negocios americanos. La madre la califica de fenicia, como calificativo de negociante, tal y como era su padre:

El meu marit, al cel sigui, era un bon home; però era també mallorquí (Déu no li ho tingui en retret!). Duia a les venes sang fenícia. I jo, que sóc grega autèntica (de la mateixa badia de Roses), vaig tenir una flaquesa. Resultat d’aquesta flaquesa: que la Isabel té més sang del seu pare que no meva (Artís i Balaguer 1928a: 15-16).

El trato que tiene Isabel con sus asalariados es distante, es el de un superior, mientras que el de su madre o el de Julià, un empleado de confianza, es más cercano. Isabel, a su vez, se queja de cómo es tratada por el personal (Artís i Balaguer 1928a: 19) y de que hayan contratado a un apoderado para apoyarla, hecho que no ve necesario, porque ella puede con todo el volumen de trabajo existente que hay (Artís i Balaguer 1928a: 20).

Matilde comenta que su hija era una de las mujeres más guapas de Barcelona y ahora viste como una “sufrageta” (Artís i Balaguer 1928a: 25), referencia con connotaciones despectivas. Isabel justifica su manera de vestir a causa de los negocios, ya que no quiere realizarlos o llevarlos a cabo por su belleza sino por profesionalidad (Artís i Balaguer 1928a: 26). Aquí, al mismo tiempo, aparecen referencias al ideal de belleza mediterránea, representado por Isabel: “De temperament, tires al teu pare: fenícia al moll del ossos. Quant al físic, ets dels meus: Grècia reviu en la teva bellesa. Però digues-me, santa cristiana: ¿quin efecte faria la Venus de Milo, si li posessin ulleres?” (Artís i Balaguer 1928a: 26).

En la primera conversación con el nuevo apoderado, Lluís, se dan diferentes muestras de las actividades que realizaba la burguesía barcelonesa en la época: ir al Liceu, al Hipódromo o de compras a las joyerías de la Ciudad Condal (Artís i Balaguer 1928a: 36-37). Pero también se tratan cuestiones sobre el negocio y las causas del despido del anterior apoderado por enamorarse de ella (Artís i Balaguer 1928a: 38-39), intentando demostrar Isabel que no es amiga de sus empleados, sino su patrona.

Isabel se queja de haber nacido mujer y de tener un negocio (Artís i Balaguer 1928a: 40). Este lamento permite a Avel·lí Artís i Balaguer realizar una serie de críticas sobre la presencia de la mujer en el mundo empresarial y sobre la utilización en el mismo del lenguaje amoroso con las mujeres, hecho considera ridículo. Con la llegada de Lluís la empresa duplica las ganancias, éxito que tiene por contrapartida la pérdida del poder real de Isabel, quien asiste a las comidas de los negocios, aunque después no se lleven a cabo. También Lluís le comentará cómo tiene que hacer los negocios (Artís i Balaguer 1928a: 81), con lo cual se está planteando la regresión de Isabel a la función doméstica de la que, al parecer, no debiera de haber salido. Ante

esos cambios, Lluís destaca que también Isabel ha modificado su forma de vestir a la hora de asistir a las comidas con los clientes, mostrándose de nuevo más femenina mientras que antes se vestía “molt menys atractiva” (Artís i Balaguer 1928a: 82).

En diversas ocasiones Isabel y Lluís se enfrentan sobre cómo llevar la oficina y el modo de trabajar. La idea de Lluís es intentar atraerse a los empleados con el acercamiento y el conocimiento de sus vidas, pues piensa que se gana más siendo amable que con mano dura (Artís i Balaguer 1928a: 43, 84, 86) frente a la firmeza que defiende Isabel. La primera propuesta aparece reflejada también en *Sed Breves* (Artís i Balaguer 1928b: 33-34), mientras que el criterio de Isabel es el mismo que plantea la mujer protagonista en *Els tres pretendents d'Antònia* (Artís i Balaguer 1931: I, 12). Ella se queja de que no “és cap senyal d'organització model el fet que l'apoderat no sigui a l'oficina a l'hora d'obrir-la” y que lo “essencial per a la disciplina és que els caps donin l'exemple... Si ell no pot ésser aquí a l'hora de començar el treball, hi seré jo” (Artís i Balaguer 1928a: 98).

Desde una perspectiva burguesa y desde el estricto mundo de los negocios, Isabel piensa que sus empleados le tienen que rendir pleitesía y por ello se queja del trato que recibe (Artís i Balaguer 1928a: 101-102). Crítica que los empleados crean que los empresarios, como burgueses, sean necesariamente unos seres insensibles que no tienen sentimientos (Artís i Balaguer 1928a: 103). Pero realmente, y como ya se ha mencionado, lo que ha sucedido es que Isabel ha perdido el control de la empresa no solo con la aparición de Lluís como apoderado sino a causa del amor.

El tema del amor en esta obra se centra en un triángulo entre Isabel, Reventós, otro pretendiente, y Lluís; y en otra relación formada por Clemència, una de las empleadas, y Enric, esta última relación marcada por los celos.

Isabel, como ya se ha dicho, se ha quedado viuda y en algunas ocasiones ha reiterado que no piensa casarse de nuevo, a pesar de la insistencia de su madre:

T'he dit que no en parlem més! Cada vegada que m'has insinuat el teu propòsit de convèncer-me que em casi per segona vegada, t'he dit el mateix que et repetiré ara, pregant-te que mai més no insisteixis si no vols obligar-me a mancar-te al respecte. Per a mi van acabar-se els homes en morir el meu marit. No puc veure'n cap! M'exasperen! els odio! em repugnen! [...] Els hauries de tractar de prop com jo els tracto, per a saber la quantitat d'egoisme que porten

dintre. Quan posen els ulls en una dona, ho fan moguts pels sentiments més roïns. Si és rica, com sóc jo, per fer-se una posició sense esmerçar-hi no suors ni intel·ligència... (Artís i Balaguer 1928a: 29).

Con esta respuesta se puede comprobar la actitud que tiene relativa a los negocios y a su relación con los hombres. Volviendo sobre el asunto del amor, Isabel tiene dos pretendientes, Reventós, que está continuamente en su casa mostrando su interés por ella (Artís i Balaguer 1928a: 28) y el nuevo apoderado del negocio, Lluís. Como se acaba de ver, Isabel se queja de que los hombres quieran casarse por su dinero, pero estos dos pretendientes no lo necesitan, ya que son ricos de por sí.

En este punto, Isabel pronuncia un discurso feminista contra los hombres y acerca de las diferencias entre los dos géneros:

En els homes sí, mama. No els mou altre afany que el de viure millor de com viuen. Si es dirigeixen a una dona, és perquè creuen que, al costat d'ella, aniran més bé del que van. No els mou cap esperit de sacrifici. Per a ells no hi ha altre aspiració que la d'obtenir, sigui com sigui, un u per cent més de guanys. I, per tal d'aconseguir-ho, són desatents, grollers, embollicaires. Si els coneguessis com jo! Si hagessis de barallar-t'hi com jo m'hi barallo! Amb la més desvergonyida facilitat trenquen els tractes si, després que els havien clos, troben per un ral menys allò que ja s'havien compromès a adquirir. I per tal d'anar a la seva, tracten a puntades de peu l'honorabilitat, la moral, el respecte, la delicadesa més rudimentària (Artís i Balaguer 1928a: 30-31).

Descalificativo y crítico con quienes ensalzan vanamente a las mujeres que

som més intel·ligents, més vives, més astutes; tenim més afinitat el do de percepció. Quan ells hi van, nosaltres ja en tornem. Si tu sabessis, mamà el goig que em dona mercadejar-hi, gitanejar-hi... [...] veure la traça que tinc a servir-me dels seus mateixos procediments!... Et confesso que llavors és quan em plau parlar-hi: de tot allò que vulguin, mentre sigui per fer-los entrar, com uns pardalets, dintre la meva xarxa. Però, un cop hi són, estan ben llestos! No els tolero un minut més de conversa, si no hi ha perspectiva d'una altra cacera (Artís i Balaguer 1928a: 31).

En una conversación entre Julià y Lluís, el primero insinúa que el segundo ha aceptado el puesto de apoderado porque está enamorado de Isabel (Artís i Balaguer 1928a: 48). Aunque no es menos cierto que Lluís tiene idealizada a Isabel como una de las mujeres de los cuadros de “Ticiá”, calificándola de Gioconda (Artís i Balaguer 1928a: 48); todo ello indica que, ante la crítica de Isabel sobre el hombre y las relaciones de pareja, los hombres siguen contemplando por su cuenta a la mujer bajo el prisma de lo sentimental y de los tópicos estéticos.

La madre de Isabel insiste en que esta se tiene que casar y pide ayuda a Lluís para convencer a Isabel que acepte la propuesta de Reventós (Artís i Balaguer 1928a: 65-66). Este encargo se realiza en una conversación entre Isabel y Lluís, pero no tiene los efectos deseados por la madre de Isabel, ya que no está dispuesta a casarse de nuevo y menos con Reventós (Artís i Balaguer 1928a: 79-93).

A pesar de todo da el sí a Reventós, más por presiones de su madre que por su deseo, y expresa su miedo por el juego peligroso que tiene con Reventós, porque no lo “estima” (Artís i Balaguer 1928a: 107), ya que realmente al que quiere es a Lluís:

Isabel: D'aquí a mitja hora en Reventós ha de venir a regraciar a don Lluís el favor d'haver-se interessat per ell, avui fa un mes, i comunicar-li l'estat oficial que han pres les nostres relacions.

Matilde: Així ho vau acordar ahir vespre.

Isabel: Calcula el que pot esdevenir, si don Lluís no està preparat!

Matilde: No hi atino. Què pot esdevenir?

Isabel: Què sé jo, mamà! què sé jo! Que ell faci el mateix que jo, i que, per despit, es comprometi d'una vegada amb la seva secretària, a la qual (ja ho has sentit) acompanya fins quan va a un vaixell a prendre nota de les caixes que arriben!

Matilde (*Bocabadada de sorpresa en endevinar el drama de la seva filla*): Llavors és que tu...

Isabel (*No podent resistir més*): Sí, mamà, sí!... Jo... tot el que vulguis suposar!... No puc més! M'ha vençut!

Matilde: Verge Santíssima!... (*Sense poder-se desfer de la seva obsessió*) Però... ¿i en Reventós? (Artís i Balaguer 1928a: 107-108).

De nuevo Matilde pide a Lluís el favor de que hable en esta ocasión con Reventós, para comentarle que su compromiso con Isabel no puede mantenerse, porque ella no quiere casarse (Artís i Balaguer 1928a: 128-129), y le pide que sea él quien se case con su hija: “tinc l'honor de demanar-li la seva mà per la meva filla” (Artís i Balaguer 1928a: 129). Se trata de una acción sorprendente e inesperada, pues no era normal que fuese una mujer quien pidiera la mano a un hombre, aunque Lluís se alegre por ello.

La otra pareja en escena es la de Clemència y Enric. Su relación está construida sobre los celos de Enric por culpa de Lluís, creyendo el primero que este último es rival en sus amores por Clemència, una de las empleadas. Estos supuestos celos de Enric son motivados por la forma afable de relacionarse Lluís con los empleados y también porque Enric se ve en inferioridad económica (Artís i Balaguer 1928a:

54). Tales celos realmente no tienen razón de ser. Para Clemència esos celos son injustificados y de buena gana aceptaría el amor de Enric (Artís i Balaguer 1928a: 56). De algún modo esta actitud de sumisión por su parte es contraria al anterior parlamento de Isabel, allí donde se defendía el orgullo femenino contra los hombres y la voluntad de no dejarse dominar.

A lo largo de la obra, Enric entra y sale de escena preocupado y mostrando sus celos por la relación de Lluís y Clemència (Artís i Balaguer 1928a: 54, 67, 114). En una de esas visitas, Lluís le pregunta por estos celos (Artís i Balaguer 1928a: 74-75). Para solucionar el problema, el apoderado idea una estratagema que consiste en ofrecer a Clemència la dirección de la nueva sucursal de Valencia, aunque primero la pareja tendría que casarse (Artís i Balaguer 1928a: 76). Curiosamente estos imaginarios celos de Enric han beneficiado a Clemència, quien ha ascendido dentro de la empresa y ha vivido un cambio profesional

s'ha tornat pràctica, metal·litzada, amb una afecció pels negocis i un afany pels diners que esfereixen. Abans somiava casar-se i fer un niu, curullant-lo de fills, i encisava sentir-la glatir per un piset ple de perfum de flors i de cantúries d'ocells... ara el seu desig de casar-se és per a anar a València, a posar-se al davant de la projectada sucursal de vostès, i fer grans negocis, i balanços fabulosos, i operacions fantàstiques... I, quant a fills, ni vol sentir-ne parlar: diu que són un destorb per a la dona moderna" (Artís i Balaguer 1928a: 117).

Por el contrario, a Enric este cambio le produce miedo, el de "d'acabar a la cuina, amb un davantal, mentre ella trafica amb la clientela" (Artís i Balaguer 1928a: 126). Ante una consideración de ese calibre, Isabel dice que el hombre no tiene que ser un "calçasses", que tiene que llevar el dinero al hogar (Artís i Balaguer 1928a: 126). Como ya se ha ido insinuando, Isabel sufre una transformación en sus ideales, producida por el amor. En este momento bastaría contrastar este último juicio con lo anteriormente afirmado en lo que cabría entender como proclama feminista.

Como consecuencia de esta involución Isabel corrige la decisión de Lluís de dar la dirección de la sucursal de Valencia a Clemència y se la ofrece a Enric (Artís i Balaguer 1928a: 131). Pero, ante las protestas de Lluís, la protagonista comenta que no puede desautorizarlo y rompe su acuerdo con Enric. Le propone que no se casen, dándole la dirección de la sucursal de Sevilla. Ante tales artimañas Clemència se niega, diciendo que no se debe hacer lo que Isabel diga y que su amor está por de-

lante (Artís i Balaguer 1928a: 133). Toda esta encrucijada de situaciones y afectos, así como la actuación y las maquinaciones de la propia Isabel permiten aproximarse al conocimiento y, no obstante, a los criterios del autor sobre lo que coetáneamente ya era el acceso de la mujer a puestos de dirección y sobre cómo veía su sujeción a ideas e intereses más tradicionales. En todo caso, finalmente *Isabel Cortès, Vda. de Pujol* concluye con las insinuaciones de la protagonista acerca de su amor por Lluís y la intención de aclarar el malentendido con Reventós (Artís i Balaguer 1928a: 133-134). Solo hasta cierto punto, Avel·lí Artís i Balaguer se permite alguna flexibilidad en sus finales. No obstante, al igual que el comediógrafo ha notificado todos los signos de la más rabiosa modernidad para acabar ironizando sobre ellos, en lo referente a las actitudes de sus protagonistas y a sus posibles actos de independencia se inclina a favor del amor dentro de un modelo de pareja tradicional como destino y solución a todas aquellas veleidades.

5. 3. Los personajes femeninos en *A sol ixent fugen les boires* y *Seny i amor, amo i senyor: interiores provincianos*.

A sol ixent fugen les boires versa sobre un hombre de ciudad que ha decidido trasladarse a una población rural, huyendo de la gran urbe a causa de sus viciadas costumbres. En su nuevo retiro vive tranquilamente hasta que recibe la visita de unos amigos y toda esa paz desaparece por culpa de los celos y las insinuaciones sobre un antiguo amor.

Por su parte, *Seny i amor, amo i senyor* gira en torno a la vida conyugal de dos parejas que se acaban de casar: los dos protagonistas, Sadurní y Pietat, y sus sirvientes, Quirze y Dolors. Según D. Coromines, "Sadurní és un hereu adinerat, propietari d'una hacienda pròspera, que en casar-se amb una pubilla de família empobrida no pretén altra cosa que tenir una dona al seu servici, que vetlli pels seus interessos, pel bon funcionament de la casa i pel benestar del seu amo i senyor" (Coromines 2014: 50). Pietat no se resignará a este papel y se rebela contra la situación.

Según X. Fàbregas en la primera obra mencionada en este punto, *A sol ixent fugen les boires*, "món rural i món urbà s'interfereixen, i el matrimoni és salvat gràcies a la submissió de Maia Lluïsa, la dona forta que, en el moment precís, sap ésser dèbil

davant el marit. Una combinació d'elements paral·lela trobem a *Seny i amor, amo i senyor* (1925)” (Fàbregas 1978: 235).

Esta obra es la única de Avel·lí Artís i Balaguer traducida al castellano y de la que se tenga constancia de su estreno²¹⁶. La traducción de *Seny i amor, amo i senyor* se debe a Arturo Mori, titulada *Cuerdo amor, amo y señor* (Artís i Balaguer 1928c), llegó a ser representada en Madrid unas doscientas ocasiones (s.f. 1928b: 38; 1928c: 29) y tuvo un gran éxito también en el resto de la península (s.f. 1929l: 44; 1929m: 54). En México, durante el exilio del autor subió a escena unas cien veces (Tomàs 1955: 16). Existe un infortunio sucedido durante la temporada de verano en San Sebastián, por un circunstancia fuera del ámbito teatral, pues según cuenta el propio autor la obra fracasó por la derrota del equipo local de fútbol que aquella misma tarde había jugado con el Barcelona:

La gent omplí el teatre amb la pitjor intenció (amb premeditació i alevosia podria dir-se, com de certs crims) [...] Com que això requeria venjança, els distingits estiuejants van aprofitar la ganga que la meva obra es oferia (tothom sabia que l'autor era català) i acudiren al teatre com les mosques a la mel. Entre la faramalla parasitària espanyola que omplia les llotges hi havia, fins i tot, una marquesa que se les donava de graciosa i en tenia la reputació, particularment la reputació. S'alçà el teló enmig d'un gran silenci, de mal averany. Immediatament, la marquesa, adonant-se del decorat, va fer un sospir llarg i digué en veu alta: «¡Ay, una cocina!» Va fer riure i com que la hilaritat, en el teatre, s'encomana, el públic ja no va parar. El xivarri arribà al súmmum en l'escena del petó. Van volar cadires sobre l'escenari i la representació acabà com el rosari de l'aurora... (Bladé i Desumvila 1993: 171-172).

Por otro lado, *Seny i amor, amo i senyor*, es una de las escasas obras de Avel·lí Artís i Balaguer que se representó en Cataluña tras la Guerra Civil española. Existen constancia en los archivos conservados de la censura en el AGA, de tres solicitudes entre 1946 y 1967, siendo la primera la más interesante.

El 6 de mayo de 1946 la compañía Jofré-Gener solicita el permiso de representación de la obra para llevarla a cabo el 19 de mayo de 1946 en el Consistorio de Manresa. De esta solicitud deriva el expediente 387/46 de la delegación de Barcelona, firmado por el censor Juan José Permanyer Cintrón, con fecha 4 de junio de 1946. En el mismo lo más destacado son las tachaduras y las correcciones propuestas por él. En este caso la tachadura y la corrección que se proponen tienen una vez más marcado sentido religioso. La tachadura corresponde en la página 49²¹⁷ (escena XIV del I acto) al nombre de “Cristo” y

²¹⁶ Respecto a la existencia de alguna otra traducción castellana de títulos de Avel·lí Artís i Balaguer, solo se cuenta con la referencia contenida en el AHCB donde se informa: “*La llum dels ulls*. Comèdia en dos actes. Manuscrit original en català (2 vol.) i còpia mecanoscrita en castellà (1 vol.)”. Lamentablemente, dicho documento no se ha podido consultar.

²¹⁷ En el ejemplar presentado a la censura corresponde a la página 12.

la corrección en la página 134 (escena XV del III acto), propone sustituir la frase “I això no hi ha Déu que ho arregli” por “I això no hi ha qui ho arregli”²¹⁸ (Fernández 2011: 53).

J. M. de Sagarra, en su crónica en La Publicitat, a los pocos días del estreno, escribía lo siguiente: “Avelí Artís ha obert aquest any les portes del nostre teatre amb un èxit definitiu” y comentaba que la comedia dramática es de “ambient pagesívol modern” (S. 1925: 4). La única crítica que se hace a la obra es sobre el lenguaje excesivamente literario de Pietat. Pero prima la valoración positiva: en la nota que envía a Avel·lí Artís-Gener dándole el pésame por la muerte de su padre, E. P. de Negri²¹⁹ califica *Seny i amor, amo i senyor* como “una de les obres més admirables de tots els temps” de la escena catalana. También F. Curet (1955: 40) afirmaba que era una obra maestra, “digna de figurar, en lloc d'honor, entre les que consagren la vigoria i immortalitat del Teatre Català”.

Las críticas de la época la relacionan con la obra de Shakespeare, *La fierecilla domada*, pero, para F. Curet, Avel·lí Artís i Balaguer no la tuvo presente a la hora de escribirla. También D. Coromines incide en el comentario de F. Curet, y afirma que es posible que no la tuviera de manera consciente, aunque

sense cap mena de dubte, aquesta obra (com altres clàssics de la literatura anglosaxona, en especial de Shakespeare) formava part del bagatge literari de l'autor, atès que la Biblioteca Popular dels Grans Mestres de *L'Avenç* n'havia editat una traducció de Farran y Mayoral el 1908, que duia per títol *La forêt-ga domada* (Coromines 2014: 50).

En una crónica D. Guansé sí hace referencia a la obra de Shakespeare (*L'amanisment de la fera*, traducción de C. Jordana en 1930) y comenta que no

té [...] res de pastitx ni de servil imitació. L'obra de Shakespeare hi viu en el fons més que com un model artístic, com una lliçó de psicologia. I el procés, si segueix etapes semblants, és, en la seva essència, ben diferent. La violència viril que venç la violència femenina, gairebé contra natura, és substituïda per la dolcesa, la bondat femenines, la pietat mateixa, que acaben per guanyar un natural adust, egoista, autoritari i brutal (Guansé 1938: 264).

En la introducción a su edición de las obras del autor, D. Coromines comenta el posible paralelismo con *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, de la cual apareció en

²¹⁸ En el ejemplar corresponde a la página 30.

²¹⁹ Negri, E. P. de (París, s.a.): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tisner*, Mss. 4549.

1912 una versió catalana titulada *Nora* de Josep Maria Jordà, la qual debía formar parte del bagaje teatral de Avel·lí Artís i Balaguer. Recuérdese que fue uno de los impulsores de la creación de una estatua para el dramaturgo noruego tras su muerte.

En este caso:

el acte de rebel·lia no és definitiu com el de la Nora ibseniana; l'acte de rebel·lia de la Pietat és implacable (en el sentit que es nega a tenir cap mena de relació íntima i amorosa amb el seu marit) però incomplet; per evitar la pobresa, accepta quedar-se al seu costat i servir-lo fins que, a la fi, ell l'acaba acceptant com una igual (Coromines 2014: 50).

En su crítica, M. Rodríguez Codola destaca la naturalidad en el desarrollo de la comedia, sabiendo entremezclar lo grave y lo cómico. La comedia tiene una pauta de naturalidad, “en la cual delicadas notas sentimentales, granitos de ironía, pinceladas de un cómico a tono del general de la obra, coadyuvan a que ésta sea escuchada con sumo agrado” (M. R. C. 1925: 23).

En cuanto a los personajes, J. Pedret Muntañola comenta que las figuras son “humanas arrancadas de la realidad, que se comportan con un verismo sorprendente y deleitan con la constante oposición entre la ironía amable e ingeniosa y un sentimentalismo moderado pero con modulaciones diestramente graduadas” (Pedret Muntañola 1964: 32). En este sentido Santorello destaca la figura de Pietat:

mujer digna y dignificada por el amor a su marido y por el sufrimiento de las torpezas y brusquedades de este, sagaz, dulce, inteligente; una mujer que va ganando a su cariño el esposo zahareño y salvaje (...) Piedad transforma a todos [los personajes que están a su alrededor], sin dejar sentir el imperio de su voluntad, con suave persuasión y cautela. Su triunfo sobre la caprichosa y mal educada condición de su marido, es el triunfo de las más nobles virtudes femeninas (Santorello 1928: 84).

Las diferentes escenas de *A sol ixent fugen les boires* se desarrollan en distintas estancias de una finca riquíssima, “construïda a principis del segle XIX” (Artís i Balaguer 1921a: 10). El primer acto se ejecuta en una gran sala del primer piso, el segundo en el comedor y el tercero en el exterior. La decoración es la esperada con el espacio representado de una casa señoral del mundo rural, mezclada con planos del proyecto que tiene entre manos Francesc.

El menjador de la mateixa hisenda, peça també espaiosa, amb dues portes a la dreta, que condueixen, la del primer terme, a la cuina; la del segon, als baixos de la casa. A la esquerra, a segon terme, la llar de foc, amb l'escó, i una pica de

rentar mans dintre un nínxol orlat de rajoles colorides (Artís i Balaguer 1921a: 41).

Del siguiente modo se describe el exterior:

L'exterior de la casa. A la dreta, en una visual, la façana, que va a acabar gairebé fins a mitja escena. Al fons, dos o tres pellers convenientment col·locats, veient-se'n altres en darrer terme. A l'esquerra, tot un cos d'edifici com auxiliar de la masia, i a l'angle del fons la coberta d'un tancat on se suposa que ha ha l'automòbil dels forasters. (Artís i Balaguer 1921a:75).

En *Seny i amor, amo i senyor* se desarrollan las escenas en “l'entrada, menjador i cuina ensems, d'una gran casa pairal”. Es el único caso entre las obras de Avel·lí Artís i Balaguer en que se describe una cocina:

està ocupat per una llar amb ampla campana, els fogons i les aigüeres; tot resplendent del vernissat de la majòlica blava, ocre i blanca. En el recó de l'esquerra, un armari endinsat a la paret, ple de vaixella [...]

Pocs mobles, però severs i característics. Cap a l'esquerra, una gran taula, voltada de cadires corrents i un parrell de les de braços, de vaqueta. Un bufet entre les dues portes de l'esquerra. A la dreta, dues o tres cadires més, d'elles un parell de baixes. Damunt la taula, penjant del sostre, un aparell elèctric (Artís i Balaguer 1925: 3).

Reconózcase que este detallado interior rural pertenece a una obra en que, como destaca D. Coromines, Avel·lí Artís i Balaguer sitúa la acción en una villa del Baix Montseny, geografía catalanamente emblemática. En ese espectro, la presencia de la gran ciudad aparece en un segundo plano, aun más secundario que en el caso de *A sol ixent fugen les boires*, de acuerdo con lo que se comentará a posteriori. Aquí la ciudad solo es el lugar de donde proviene Pietat, cierto es que es el lugar donde se pueden conocer “totes les gràcies del món” (Artís i Balaguer 1925: 14). La ciudad y Barcelona en particular, tierra de oportunidades, en ese sentido tienen para D. Coromines resonancias autobiográficas:

la mare de Artís va decidir que calia anar-se'n a viure a Barcelona per recomençar de nou i per oferir als fills més opcions de futur. El cas de la Pietat, però, és una mica diferent: abans que els fills tinguin temps d'espavilar-se, el pare s'arruïna, la família es veu obligada a retornar al camp i han de casar la filla amb un hereu adinerat. [...] Barcelona esdevé símbol de les il·lusions perdudes, un horitzó idealitzat i inabastable (Coromines 21014: 52).

Por contraste a la representación de los interiores provincianos y merced a la llegada de los personajes urbanos, tal y como ocurría en las dos obras revisadas

en el punto anterior, en *A sol ixent fugen les boires* también aparecen referencias a coincidentes signos de modernidad, ya con anterioridad mencionados cuando se trató *La senyoreta porta el volant* (Artís i Balaguer 1921a: 17-18, 20, 23, 25, 27-28, 33, 37-38, 43, 46-49, 51-57, 87, 94, 96, 100, 102).

A sol ixent fugen les boires tiene dos temas principales, el del enfrentamiento entre el mundo rural, que representa la tranquilidad, y el mundo de la ciudad, que representa la lujuria y los celos. La oposición, o primer tema entre esos dos mundos se refleja, continuando con la anotación anterior, de las figuras de femeninas de la obra, entre el nuevo amor de Francesc, la mujer rural (Maria-Lluïsa), y el antiguo amor, una joven de la ciudad (Marguerida). El protagonista, arquitecto de profesión, ha huido de Barcelona por las “fúries” que se habían convertido en vicios, buscando un cambio de vida (Artís i Balaguer 1921a: 16). El otro tema de la obra es la combinación del binomio amor-celos. No obstante hay que tener en cuenta que estos dos asuntos no se separan el uno del otro y el autor acierta a trenzarlos.

Del primero existen referencias a lo largo del primer acto, aunque en el resto de los actos se dan más datos que se entrelazan con el tema del amor. Una primera referencia es a los medios de transporte, pues los amigos de Francesc llegan en “soperb 20/30 Renault” (Artís i Balaguer 1921a: 25); y aun en relación con el transporte, Avel·lí Artís i Balaguer trata sobre la forma de vestir de las mujeres: “han entrat amb la cara encara coberta pel vel que els cau de la gorreta de viatge” (Artís i Balaguer 1921a: 26) o “els vestits que duen són senzills –de viatge– són extremats en ço que es refereix a escot i curtesa de mànegues i de baixos. Mitges de seda i sabates de cama alta” (Artís i Balaguer 1921a: 28).

Frente a la forma de vestir de las mujeres de la ciudad nos encontramos la forma de sencilla de Maria-Lluïsa, “pubilleta humil que vesteix, sense cap mena d’afecció, una faldilla negra i una brusa de tons obscurs, calça sabata de pell, de taló baix, i mitges de fil negres. Duu el cabell recollit tot al darrera, en un monyo com una rotllana” (Artís i Balaguer 1921a: 32). Mientras que Maria-Lluïsa es presentada en las primeras escenas como ruda, trabajadora del campo como uno más, rasgo criticado por Baltasar quien dice que no le gustan “les dones que no són ben dones...” (Artís i Balaguer 1921a: 17), sino un tipo de mujer “essencialment femenina... M’exasperen

les que volen alternar amb els homes discutint d’art, de literatura, de política o de qüestions socials...” (Artís i Balaguer 1921a: 17-18). Francesc por su parte no verá incompatible la belleza con la inteligencia de la mujer.

A esta visión de Maria-Lluïsa, sencilla en su vestimenta pero no exenta de elegancia y a su vez como trabajadora (Artís i Balaguer 1921a: 21, 23-24, 85), no sólo se opone la de las jóvenes que vienen de la ciudad sino que se contrapone con las feministas: “fixi’s amb els retrats de totes les feministes que surten pels diaris... El noranta cinc per cent són lletges, amb tot i els esforços del fotògraf per trobar una posa dissimuladora...” (Artís i Balaguer 1921a: 18).

Los amigos de Francesc consideran el mundo rural como un paraíso, como se puede comprobar en el siguiente diálogo:

Josep: Noi; això és un paradís! Si no fossin aquests camins!
 Ricard: Si el camí del Paradís no fós costós, tots hi aniríem a raure fàcilment.
 Francesc: Aquest camins de què et queixes, són, precisament, si que fa paradisiaca aquesta terra... El que no comprenc és com amb l’automòbil heu pogut arribar-hi (Artís i Balaguer 1921a: 28).

En cuanto a los celos pronto aparecen en escena, centrándose en la pareja de Maria-Lluïsa y Francesc e intensificándose con la aparición de Marguerida. Maria-Lluïsa, aunque no se manifiesta en el texto, debe de estar acomplejada por su forma de vestir y la vida que lleva si se compara con la gente de la ciudad, recién llegada. Esto se puede constatar en una escena donde ve unos dibujos que ha realizado su marido de unas figuras femeninas:

Francesc: Doncs, apa, ves a canviar-te l’hàbit honrat del treballador pel denigrant de mestressa de la casa... Burgeseta!
 Maria-Lluïsa (*Rient*): Ah, ah, ah!... (*Va a besar-lo novament, i es fixa en uns dibuixos fets en un angle del paper on ell treballa*). Altra vegada tornes a embrutat els plànols dibuixant-hi figures femenines?... En qui penses quan fas això?...
 Francesc: En qui vols que pensi?
 Maria-Lluïsa: En mi, no.. Mai no he trobat en cap d’aquests dibuixos una cara que s’assembla a la meva...
 Francesc: No siguis gelosa!...
 Maria-Lluïsa (*Amb molt sentiment*): Francesc: jura-m’ho que no penses en ningú més!
 Francesc: I ara!... que ho dius seriosament, això?...
 Maria-Lluïsa (*Amb sentiment*): Déu ens en guardi!... Déu ens en guardi!... (*I*

se'n va per la dreta segon terme) (Artís i Balaguer 1921a: 23-24).

Con la visita sorpresa de los amigos de Francesc, esos celos son más intensos, especialmente con la presencia de Marguerida, su antiguo amor. Todos son tratados por Francesc en un tono cordial, menos Marguerida, con quien lo hace fríamente (Artís i Balaguer 1921a: 26-27), aunque tampoco la actitud de ella sea la mejor (Artís i Balaguer 1921a: 30).

En una conversación entre Carolina, otra de las visitantes, y Marguerida, esta última se queja de que Francesc la haya abandonada por Maria-Lluïsa:

Marguerida: [...] Si ella hagués estat superior a mi, i hauria reclòs l'enveja ànima endintre, i hauria plorat a soles el meu dolor... Ara, no. Ara la injustícia és massa palpable perquè calgui dissimular la protesta!

Carolina: De totes maneres, no sé si tens massa dret a queixar-te. Entre ell i tu no hi havia més que un afecte sense altre lligam que uns pensaments que es veu que anaven de l'un a l'altre... Tu m'ho havies dit moltes vegades. Ell m'ho ha significat ara, potser per a venjar-se de les teves ironies.

Marguerida: No. Digues que per a sincerar-se de la seva malifeta... ¿No has vist quin sermó s'ha engiponat amb l'afany de justificar-se? Semblava aquells botiguers que a força d'alabar-la, saben que faran passar per bona una mercaderia tarada... Quina misèria!...

Carolina: Creu-me, no et posis patètica. I menys per a comentar una cosa ridícula com és la teva rival... El ridícul fa riure sempre.

Marguerida (*Refeta, rient sense gens de despit*): Realment té gràcia... (*Estrafà el caminar de Maria-Lluïsa, exagerant-lo*)

Carolina (*Rient*): Ah, ah, ah!... Em sembla que ens divertirem, Marga.

Marguerida: I això ha corprès a un home tan exigent, que comentava els figurins de les revistes de modes, i els criticava, fixant-se en tots els detalls?...

Carolina: Tant diràs!

Marguerida: No creguis que exagero. Al teatre, al cine, ell no es fixava mai en el mèrit de l'obra, sinó en si l'artista era bonica i lletja; si les línies eren pures o estrofetes; si les cames havien de començar d'engruixir-se en el tornell o en la canyella... I de seguida es treia el llapis per a abocetar la que el era la dona ideal...

Carolina (*Fixant-se amb els mateixos ninots que en una escena anterior havia assenyalat la Maria-Lluïsa*): Devia fer això mateix que fa aquí, no?... Un abraç, una cama, un tors...

Marguerida (*Mirant-s'ho*): Això, això... Ratlles traçades en moments que la imaginació està lluny de la feina que espera tanda...

Carolina: Doncs si segueix fent el mateix d'abans, senyal de què tampoc la seva deu ésser la dona ideal...

Marguerida: Si no mentia quan deia que jo m'hi acostava, no és possible que la Maria-Lluïsa ho sigui... (Artís i Balaguer 1921a: 35-36).

La actitud de las jóvenes y su forma de expresarse no es del agrado de Maria-Lluïsa, quien se queja de “com que la gent de ciutat ho deuen a la massa de la

sangs el riure's dels pagesos” (Artís i Balaguer 1921a: 37-38). También les critica la forma de vestir, que provoca a los hombres:

Maria-Lluïsa: Si s'han d'estar més d'un dia aquí, les agrairé que modifiquin un xic la manera d'anar vestides...

Carolina (*Ofesa*): Què vol dir?

Marguerida (*Id.*): Que no anem com cal?

Maria-Lluïsa: Què cap una!... Però és el cas que a casa hi ha molts homes —els mossos— que es passen la vida reclosos aquí, sense pecar ni de pensament, els pobres! I fóra entujós sotmetre'ls a certes inquietuds...

Carolina: Però què diu!...

Marguerida: Això és ofendre'ns!

Maria-Lluïsa: No ho voldria pas, senyores... ¿No hem quedat, per altra part, que ja era com si ens coneguéssim de tota la vida?... (*Sense deixar el to humil i suau, però amb intenció*) Quan es tenen belles coses per lluir, com vostès tenen, cal recatar-se perquè no les conegui ningú més que el marit... Exposant-les als ulls de tothom, ¿quin encís tindrien per l'únic que té dret a gaudir-ne?...

(*La Marguerida i la Carolina estan confoses, acorralades, sense saber què respondre. La Maria-Lluïsa, que veu que les ha dominades, assenyalant-les la porta del primer terme esquerra les hi diu, molt afable*) Passin... passin... (Artís i Balaguer 1921a: 38).

Estas palabras de Maria-Lluïsa son anticipadoras de lo que va ocurrir con Marguerida en su juego con Salvador, uno de los criados, para dar celos a Francesc. Esto se refleja en las siguientes acotaciones, al presentarse con un gran escote y mediante un juego de insinuaciones: “*No li treu la vista del damunt, atret i subjugat per la toaleta d'ella... Ara li clava la mirada e l'escot, com si hagués d'arribar-hi a descobrir la magnificència dels pits que en ell s'insinuen. [...] Ella li entén la intenció, i preté tapar-se un xic l'escot*” (Artís i Balaguer 1921a: 46).

Marguerida, como ya se ha dicho, utiliza a Salvador como una mercancía, un mero instrumento para su propósito, el de dar celos a Francesc, como se puede comprobar en la siguiente conversación con Baltasar: “A mi ja tots van assent-me iguals... Mentre siguin fàcils a la caricatura, tant se me'n dóna de l'un com de l'altre...” (Artís i Balaguer 1921a: 48). Critica a los hombres que:

qualsevol afalac femení els fa perdre la serenitat... Ara, aquest pagès, faria el sacrifici més gros, si jo l'hi demanava, a canvi d'una concessió meva... Jo me n'aniré d'aquí, i una porqueirola ocupará el meu lloc en el seu pensament, i per ella serà el sacrifici, si li atorga aquella concessió... Tots són iguals!... I tots em fan riure!” (Artís i Balaguer 1921a: 49).

Será Baltasar quien diga que Marguerida, como signo femenino, tiene empeño en

vengarse de los hombres y que Salvador, de quien ella quiere valerse en su juego, es diferente a los de su grupo, indicando que es un “pagès” (Artís i Balaguer 1921a: 50).

De este juego se ríen los amigos de la ciudad, ante la idea de que el mayordomo piense en la posibilidad de que se podría casar con Marguerida (Artís i Balaguer 1921a: 50); téngase presente que ella no solo centra sus intenciones en Salvador sino que también lo intenta con Baltasar, como se puede comprobar en la siguiente acotación: “*la Marguerida arranca una flor i se la col·loca als cabells, prop de l’orella. Coqueta, des de la porta, crida a en Baltasar*” (Artís i Balaguer 1921a: 51).

Las advertencias que realizan Maria-Lluïsa y Baltasar sobre la posible reacción de los “mossos” de la casa por la vestimenta de las jóvenes y en especial de Marguerida, se refleja en la descripción sexual que Salvador realiza de ella: “et mira d’una manera de mirar, que et deixa clavat!... I aquells braços, i aquelles cames, i aquell clatell, i aquells (*El gest acaba la frase.*) I que no s’amaga res, no! (*Canviant de tó*) I escolti: a Barcelona, totes les dones van així?” (Artís i Balaguer 1921a: 53-54). Con esta consideración no solo coincide en el fondo con aquellas advertencias, sino que, a su vez, está diciendo que los hombres no son de madera y que las “magarrufes” de su antigua enamorada pueden tener malas consecuencias.

En una conversación entre Baltasar y Maria-Lluïsa, esta última le indica que aquella visita ha roto la tranquilidad de la casa y que dejan “senyal en l’ànima del meu marit...”; ella está celosa por la actitud de su marido y porque él mire a las forasteras con ojos obscenos (Artís i Balaguer 1921a: 56). En este momento se da la discusión sobre la diferencia entre dos tipos de mujeres, la rural y la urbana:

Baltasar: A ella li plauen aquestes coqueteries que tant contrasten amb la senzillesa de vostè, però res més!

Maria-Lluïsa: I doncs, per què ho fa?

Baltasar: Segurament que ella pensa més amb el goig que li darà, en arribar a Barcelona, explicar a les amigues la seva petita venjança pel tort que li va fer el marit de vostè, que no pas amb atreure a ell a cap a ella, sobretot quan li consta que, consumat el delictes no n’hauria d’heure profit.

Maria-Lluïsa: Oh, vostè no sap com va parlar-ne ell quan va fer-me-la conèixer, i com ella va parlar-me d’ell més tard, com si contestés a aquelles paraules que van ferir-me l’ànima! Encara l’estima aquesta dona, al meu marit!... I ell, digui-m’ho vostè, ell serà capaç d’escoltar-la? ¿No l’encegarà i se l’endurà a la ciutat? (Artís i Balaguer 1921a: 57).

En su afán de ensuciar más el ambiente y la relación de Maria-Lluïsa y Francesc, Marguerida la acusa de tener una relación con Baltasar. Este último habla del concepto de honradez que tiene Maria-Lluïsa: “és una dona que té un concepte de la honradesa un bon tros més sever que el que acostuen tenir-lo molta gent de ciutat que tots coneixem...” (Artís i Balaguer 1921a: 60).

Esos celos están fomentados por el descubrimiento que hace Maria-Lluïsa de un encuentro entre Marguerida y Francesc. En esa conversación Francesc explica las causas de su marcha y ella comenta que sé fue por “unes riqueses inacabables, camps i remats, prats i muntanyes... i això té un valor tan superior als meus atractius de dona!” (Artís i Balaguer 1921a: 63). Pero realmente Francesc no sabe si quiere a Maria-Lluïsa pues la estancia de Marguerida le ha creado dudas sobre su amor por su mujer:

Francesc: [...] Jo vaig arribar aquí per a treballar, decidit a fer-me un lloc, amb un pensament que m’impel·liria i m’excitava com una obsessió: mereixe’t a tu... Jo n’anava lluny de tu, però era per a acostar-m’hi més, i comptava amb els dies de festa que anirien venint per a poder-te reveure...

Marguerida: I ni un de sol vas complir el teu propòsit...

Francesc: Un cop aquí, el primer que va esvair-se van ésser aquests propòsit de sovintejar els viatges a Barcelona... És tan pesat el camí!

Marguerida: I aquí hi vas trobar bona acollida...

Francesc: Aquí vaig trobar-hi un acolliment insospitat... Jo sabia la vida de la ciutat, per a explicar-la a la gent, en les hores llargues de les vesprades hivernenques... Ells em contaven la del camp, i al voltant de la llar, com si el caliu li anés donant vida, va nèixer una intimitat que devingué aviat lligam d’afectes, de sentiments i de desitjos... Maria-Lluïsa, una flor camperola, com ella mateixa es diu, senzilla, amorosa, bocabadada, escoltava les meves narracions de la ciutat, que ella totjust coneixia per dues o tres visites que hi havia fet amb el seu pare un Nadal, o bé una Mercè, o bé unes Pasqües... Un dia el seu pare va sentir-se malalt... Un atac apoplètic, i en una vuitada se li va estroncar la vida... Maria-Lluïsa plorava, desolada... No li quedava ningú al món en qui apoiar la seva existència... [...]

Al fi, vaig salvar a Maria-Lluïsa, sense calcular si, en salvar-la a ella, em soterrava a mi mateix per a sempre... Marga!... Marga!... Des d’aleshores, he pensat sovint en tu... Hi pensava com en una cosa que no hagués estat mai res més que un somni... Tu, allà, a la ciutat, omplint de la teva gràcia totes les coses en què intervinguessis; jo, aquí, reclòs entre muntanyes, treballant, treballant sempre, per tota companyia ella, bona, dolça, feinejadora, esclava meva que jo, sense pretendre-ho, vaig comprar en allargar-li la meva mà... Però res més que això!... Mai una il·lusió, ni un neguit, ni un desig, ni un afany... Tot el mateix, sempre el mateix... Ni el daler d’un fill que trenqués la monotonía d’aquesta línia recta, inacabable... (Artís i Balaguer 1921a: 65-66).

Maria-Lluïsa los sorprende cogidos de la mano y grita a su marido. Francesc

intenta justificar esa actitud, meramente amistosa. En esta ocasión Marguerida intenta ayudar, pero Maria-Lluïsa no acepta las explicaciones de ninguno de los dos. Antes de marcharse, Marguerida aun insinúa la relación de Maria-Lluïsa y Baltasar, palabras que provocan la cólera de Francesc (Artís i Balaguer 1921a: 70-71).

El último acto se inicia de nuevo con el juego peligroso de Marguerida con Salvador, a través de las citadas insinuaciones, mediante un lenguaje sensual e intenciones sexuales (Artís i Balaguer 1921a: 79-80), lo cual provoca una reacción en Salvador, intentando sobrepasarse con ella, lo que la intervención de Baltasar evita.

En la siguiente conversación de Baltasar y Marguerida, él intenta resolver todo el conflicto que se ha formado a causa de los celos y su presencia en la casa. Vuelve a ponerse en escena la diferencia entre Maria-Lluïsa, mujer sencilla (Artís i Balaguer 1921a: 85) y Marguerida, a la que se califica de “poca-solta” (Artís i Balaguer 1921a: 87).

No obstante y a causa de las dudas creadas sobre la relación con su mujer, Francesc decide volver a Barcelona. Como se acaba de decir, será Baltasar quien se erija en salvador de la relación de Francesc y Maria-Lluïsa, al pedir ayuda a los forasteros (Artís i Balaguer 1921a: 91).

Francesc vuelve a quejarse de la vida que está llevando allí, pues añora la ciudad:

han passat massa coses per davant meu perquè em resigni a tolerar aquesta vida trista, enterrat aquí, sense una mica d'espiritualitat, convertit en un tros més de la terra, allunyat del món en plena joventut i en plena febre de fer coses!... Vosaltres m'heu portat la llum de la ciutat, la gràcia de les dones, la vibració dels carrers, la bellesa de les festes!... Vui reveure-ho, vui reveure-ho tot!... Després de dos anys, em semblarà un món nou!... Anem, anem! (Artís i Balaguer 1921a: 93-94).

Ante la negativa de Marguerida de consolarle, Francesc vuelve a realizar un alegato entre la diferencia entre el campo y la ciudad, pero personificados ahora en ellos mismos:

No, no! En quant al demés, tot està previst... Unes lletres que ella trobarà en la meua cambra la tornen mestressa de tot... No em neguitegis més, t'ho prego... Estic cansat d'aquesta perspectiva de la vida, uniforme, concreta... Tot, tot em cau al damunt i m'ofega... Sembla que estigui embolcallat en una xarxa que em priva tots els moviments. Maria-Lluïsa i jo, estimant-nos, som incompatibles.

tibles. Ella és la terra, eternament la mateixa terra, que acull la sembra, la fa fruitar i torna a ésser sembrada per a fruitar de nou, sempre amb un mateix ritme, monòton, cançoner fins l'infinit... Jo soc com vosaltres, la ciutat eternament renovadora, inquieta, agitada, plena de convulsions, de caires distints cada moment que passa; portant-nos, darrera una decepció que ens atueix, una esperança que se'ns enduu l'ànima... Jo emmalaltiria aquí... Ella emmalaltiria allà... Som incompatibles.... (Artís i Balaguer 1921a: 96).

En las últimas escenas toma protagonismo Maria-Lluïsa, al pedir a su marido que le indique cómo recuperar su amor. Avel·lí Artís i Balaguer, para resolver la trama, presenta a una mujer sumisa:

Jo he d'ésser sempre la teua doneta sumissa, obedienta, esclava de la teua voluntat! Si fins ara no he sabut fer-ho, d'ara en avant aprendré a contemplar-te, a estar solament per a tu, a fer-te costat quan treballis... Riuré, riuré per alegrar-te les hores, i la tasca feta tindrà el doble encís del seny que l'ha guiada i de l'amorosament de la meua companyia (Artís i Balaguer 1921a: 100-101).

El último efecto argumental que plantea el comediógrafo es el anuncio del estado de buena esperanza (Artís i Balaguer 1921a: 101), solo así Maria-Lluïsa recupera el amor de su esposo.

Por su parte, el tema principal de *Seny i amor, amo i senyor* es como la mujer, a través del “seny” consigue amansar a la fiera: “però a diferència del que succeeix a l'obra de Shakespeare (on la fera que «cal» domar és la dona, no pas l'home), l'objectiu s'assoleix no per mitja de la força i la violència sinó de la raó, i sobretot, d'una actitud presidida per un ferm concepte de dignitat envers la pròpia persona” (Coromines 2014: 50). De ahí se desprende el asunto de las relaciones de pareja que, en ese sentido, J. M. Sagarra define en los siguiente términos: “L'amo és un xicot brutal i autoritari; el mosso és un reflex d'amo, però una mica rebaixat. De les dues esposa, la de l'amo és l'encarnació del seny més alt i de totes les virtuts femenines” (S. 1925: 4).

La obra comienza tras la noche de bodas de las dos parejas, los amos y los criados. Las primeras informaciones sobre las parejas se reciben de parte otra criada de la casa y de unas jóvenes vecinas cercanas a la masía. El autor utiliza la misma fórmula que en *Quan l'amor ha encès la flama*, pero en esta pieza se recibe mayor información que en su primera obra; por ejemplo, se dice cómo han pasado la noche los recién casados o la posible envidia de las jóvenes porque Pietat se casó con un

“hereu”, Sadurní (Artís i Balaguer 1925: 4).

Avel·lí Artís i Balaguer establece diferencias entre las dos parejas. La pareja formada por Sadurní y Pietat, los amos, es más cordial, una verdadera historia de amor, aunque haya sido un matrimonio de conveniencia. A lo largo de las escenas va evolucionando esta pareja hacia el conflicto por diferentes causas como puedan ser la presencia de los amigos, el hastío de la relación o la reaparición de un antiguo amor (Artís i Balaguer 1925:17). Con todo, al final y merced al “seny” de Pietat la relación se reconduce por los cauces positivos por donde debiera haber ido desde un inicio, domando el carácter de su marido y moldeándole a su interés. Mientras tanto, la pareja formada por los criados, casados por obligación, tienen desde el principio una relación infeliz que va evolucionando con la convivencia hacia el cariño y la comprensión.

Respecto al matrimonio de criados, Quirze, servidor de Sadurní, es presentado como un donjuán que ha ido de una relación a otra, como es el caso de Cineta (Artís i Balaguer 1925: 5), aunque a causa de la boda de su amo, se ha tenido que casar con la criada de Pietat. Quirze intenta seguir su vida anterior de mujeriego, pero Cineta le rechaza porque está casado. Esta conversación la escucha la esposa de Quirze, Dolors, lo cual le produce infelicidad y tristeza. Así le responde Quirze a su mujer sobre cómo va ser su relación:

Això si que fóra arribar i moldre! No, no, no!... No estic per a mantenir fonts, a casa! No és per aquest costat per on ens entendríem!... Sí, que... Bona l'has feta, Jeroni!... Ploranera!... Ploranera, la dona amb qui m'he casat, jo, que no he plorat en la meua vida, i poc que tinc ganes d'aprendre'n... No, no!... (*Encarant-se, aspre amb la Dolors*) Mira, vaig a dir-te una cosa: avui et passa perquè és el primer dia i no vull que sigui dit que prenc un determini sense haver-te avisat per endavant; però des d'ara t'avisó que si, quan hagi de queixar-te de mi per alguna cosa, em véns amb plors t'engegaré més lluny d'allí on vaig venir a conèixe't. Això mateix! I val més que tot hagi passat ara, que som al començament, perquè això farà que poguem entendre'ns (Artís i Balaguer 1925: 6).

Angeleta, la otra criada, intenta defenderla pero Dolors que quiere llevar su pena en soledad de una forma incomprensible, justifica la antigua vida de soltero de su marido, una vida de lujuria y diversión:

La seva vida de solter, anat amb l'amo moltes vegades, anant amb altres brètols molt sovint... Sortides de sarau al capvespre, acompanyant mossotes, i

aturant-se a mig camí en venir la fosca... Tardes de taverna, regades amb vi... I el pitjor encara: visistes cada setmana a no sé quina perduda que hi ha per aquí dalt... (Artís i Balaguer 1925: 6).

En lo que se refiere al matrimonio de Sadurní y Pietat, su inicial y buena relación se refleja en la conversación que mantiene con los amigos y en las bromas que realizan sobre los besos. No obstante, la insistencia de los visitantes pone tensos a los esposos y aparecen los primeros roces de la pareja. Sadurní intenta obligar a Pietat a que lo bese, imponiéndose para que no le deje en ridículo ante sus amigos. Sadurní amenaza a Pietat en el siguiente diálogo:

Sadurní: Que vol dir, «deixeu-ho córrer»? Estaríem ben posats, que quan jo mano una cosa no se m'obeís! (*L'agafa per un braç*) Vina aquí!

Pietat: Estigues, quiet, Sadurní!... No veus que no està bé, això que fas?

Sadurní: El que no està bé és que davant d'aquests no m'obeeixis: ho sents?

Pietat: però aquí et fa manar aquestes extravagàncies?

Sadurní: Mano el que vull!... I mira, jo estic acostumat que es faci la meua santa voluntat: no tens entès?

Pietat: Per absurda que sigui?

Sadurní: Segui com sigui!

Cusí: Vaja, vaja, deixeu-ho córrer.

Cabiró: Sí, perquè, si no, no esmorzarem. I són les deu!

Sadurní: És que no em dona la gana de deixar-ho córrer! I aquí, davant de vosaltres, cal que en parlem, perquè vosaltres m'ajudaren a dir-li, a la meua dona, que si m'he casat amb ella, poc ha estat perquè es posin dificultats al que jo mano.

Pietat: I qui pretén posar-te-n'hi?

Sadurní: Encara enraones? Ja saps el què acabes de negar-me!

Cusí: Apa, apa; deixeu-ho córrer, hem dit.

Tuta: I tal, home!

Escolà: Pla us en farà, de petons, mare de Deu!

Cabiró (*Baix, però no tant que en Sadurní no ho senti*): I de mossegades!

Sadurní (*Encara més excitat per les ironies dels companys*): Prou, ja! O fas davant d'aquests el que t'he dit, o marxas de casa!

(*Sorpresa i exclamacions de conciliació en tots*)

Pietat: No, Sadurní, no!... Si ara ja no sóc a casa teua, sinó que sóc a casa nostra!... I com que ara sóc jo qui vull parlar-te de totes aquestes coses (i jo, de les coses nostres, teves i meves, no en vull parlar mai més que entre nosaltres), prego aquests bons amics que ens deixin sols (Artís i Balaguer 1925: 10).

En esa conversación entre los dos esposos, Pietat, en contra de lo que había ocurrido entre Dolors y Quirze, toma una decisión, la de no permitir que Sadurní le vuelva a tratar de esa forma. Le explica que no le ha gustado que le ordene ante gente “estranya al nostre amor” (Artís i Balaguer 1925: 11). Mientras tanto, Sadurní no

permite que sea su mujer quien le mande y le recrimina que se haya casado porque en su casa no hay dinero y no ha aportado nada al matrimonio (Artís i Balaguer 1925: 11), aunque realmente ella se ha casado por amor (Artís i Balaguer 1925: 12). Aun más, otra acusación que hace Pietat es que él se ha casado por la necesidad de tener una mujer que lleve la hacienda. Esta recriminación aparece más o menos en otras obras, pero en aquellos casos va dirigida hacia antiguas criadas que tras muchos años se han convertido en *señoras* de la casa.

En la primera escena del segundo acto vuelve a aparecer el tema de los problemas económicos de la familia de Pietat, pues su padre ha perdido su fortuna, frente a Sadurní que es un próspero hacendado:

Pietat: Doncs com que tu, és clar, no has sabut mai quina cosa és sofrir privacions, et ve de nou que els altres siguin compassius... Tu sempre has trobat la taula parada, has tingut una mare que dintre el fons des seus ulls bondadosos només hi veia reflectits els teus, i has pogut fer la teva voluntat, perquè, encara que no fos la d'ella, n'hi havia prou què fos teva perquè ella se'n fes mestressa... En canvi, jo he començat a comprendre la vida quan a casa hi entrava el malestar, quan la misèria pitjor, aquella que cal dissimular sota un vernís de riquesa, queia damunt nostre com una malastrugança.

Sadurní (*Al temps que gira una fulla del diari*): Però no negaràs que la culpa és del teu pare... El seu patrimoni era un dels més considerats en temps de ton avi. Si ell no ha sabut conservar-lo, ningú més que ell en té la culpa.

Pietat: Jo no podria fer-li'n el retret amb aquesta duresa que li fas tu. No sols perquè no m'està bé, sinó perquè jo penso que els actes de cadascú són fills del temperament que Déu li ha donat... El pare no ha sentit mai l'atracció de la terra. Ara que hi roman esclavitzat per la misèria, ho considera com el purgatori del pecat d'aquells que van dur-lo al món éssent terrassans; no pas com el purgatori del seu pecat d'haver-ne fugit per anar a ciutat a malversar les riqueses que tenia. Ell creu que estava obligar de corregir amb nosaltres, els seus fills, l'erro dels seus pares, per tal que coneguéssim totes les gràcies del món... I la punyida més dolorosa de la seva vida ha estat l'haver-se d'encastrar novament a la terra abans que nosaltres haguéssim pogut volar amb les nostres pròpies ales (Artís i Balaguer 1925: 13-14).

Por su parte, Dolors se lamenta y llora, en contra del criterio de su ama, porque tiene que ir siempre detrás de Quirze. Pietat hace un discurso casi filosófico sobre lo que debe ser el matrimonio, no solo el de Dolors y Quirze, sino también el suyo propio:

El que has de fer és parlar-li seriosament, sense llàgrimes que puguin fer-li l'efecte que tens por, ni sense amenaces que pugui interpretar com a altivesa. Serenament, pensant bé les paraules, has de dir-li que no t'has casat pas per passar, de la vida tranquil·la que duies, a una vida de neguits i de malanança. Que tu vivies venturosa, i ell va venir a cercar-te prometent-te una vida millor. I per res no hi comptava el perill de no congeniar. Perquè per endavant tu ha-

vies fet promesa de sotmetre't al seu tarannà, i ell n'havia feta de sotmetre's al teu. I, com que ara ja no hi ha llei humana que desfaci el vostre lligam, cal acomodar-se cadascú al voler de l'altre. I si, fent-ho així, ja que no en amor, aconseguíu viure en pau, el penediment d'haver cregut veres unes paraules que només eren boniques, no pesarà tant damunt la vostra vida (Artís i Balaguer 1925: 15-16).

Si, incluso en las obras de ambientación rural y ante parejas de formato tradicional, Avel·lí Artís i Balaguer llega a hacer exordios de dignificación femenina como lo inmediatamente mencionado, cabe reconocer los patrones masculinos ante los que el autor posiciona a sus protagonistas femeninas. En ese sentido, piénsese que Quirze es un alma libre, al tiempo que Sadurní es un propietario rural que quiere imponerse no solo en su matrimonio sino en los negocios. En ambos casos se trata de dos perfiles fuertemente masculinizados. No obstante y como ocurre en otros asuntos, el autor flexibiliza sus aristas. Por ejemplo, Sadurní no tiene el mismo comportamiento desde que está casado, aunque en las conversaciones con Pietat se empeña en mantener sus criterios más radicales.

Pietat no solo tiene que lidiar con su marido, sino también con sus amigos, como se puede comprobar en la acotación siguiente:

El Tuta i el Cabiró han canviat un xic d'actitud quan vénen a aquesta casa. La presència de la Pietat, encara que no vulguin, els cohibeix una mica. Quan ella no sigui davant d'ells tornaran a ésser els poca-soltes de sempre, però davant d'ella guarden una certa respectuosa actitud i una mena de bona criança. Fins es lleven la gorra (Artís i Balaguer 1925: 16).

Los amigos de Sadurní no saben cómo tratar a Pietat y cómo comportarse delante de ella, como se muestra cuando se cuenta una anécdota sobre la colilla del cigarro, ya que tanto el suelo y el cenicero estaban limpios. Esas tensiones, provocadas por los amigos de la pareja, también se reflejan en el lenguaje irónico sobre quién lleva los pantalones en la casa (Artís i Balaguer 1925: 17).

A pesar de los desplantes y malas caras, Pietat se muestra contenta de que su marido esté feliz con sus amigos, aunque no capta los mensajes ocultos que hay en sus conversaciones, principalmente los relacionados con Magdalena, la antigua enamorada mencionada líneas atrás (Artís i Balaguer 1925: 18). También Pietat quiere conocer mejor a sus amigos e insiste en ir a la comida que están preparando, pero Sadurní no quiere, porque se cohibirían. Sadurní, al fin, intenta imponer su idea

de matrimonio donde el hombre manda sobre la mujer (Artís i Balaguer 1925: 19).

Cada día que avanza su matrimonio, Pietat observa que la relación de su marido con sus amigos no es muy sana, lo que confirma en una conversación con uno de ellos, Cusí, que “d’un a un els crec unes belles persones, però apinyats me’ls imagino terriblement perillosos” (Artís i Balaguer 1925: 20). Por ello, Pietat intenta deshacer el grupo de amigos mediante una astuta estratagema (Artís i Balaguer 1925: 19) y así poder manejar a su marido, al tiempo que intentará confirmar si Sadurní tiene otro amor.

Pietat, a pesar de todo, trata a su marido con dulzura pero deja las cosas claras, por ejemplo cómo ha de ser su vida en común a partir de ese momento:

Pietat: Semblarà aquesta cançó si d’un cop no tenim una conversa plàcida que determini la posició de cadascú de nosaltres. Ja veus que, malgrat els teus reganys, els teus menyspreus, fins els teus insults, jo no abandono el lloc on va col·locar-me la nostra unió... Ara, no obstant, com que ha sabut coses que estan per damunt del meu esforç i -la meva ambició d’arribar a guanyar-te la voluntat, cal que convinguem, d’un cop, com ha de descabdellar-se la nostra vida. Si no fos el daltabaix de dolor i desconsol que produiria als pares si tornava a casa, la cosa fóra senzilla d’arranjar.

Sadurní (*Negligent*): Què dius, ara?

Pietat: No he acabat, encara. Ets impacient, tanmateix! Així, doncs, no podent anar-me’n, perquè prefereixo sofrir jo a que sofreixin els meus (que prou pateixen amb la misèria que els envolta), jo romandré a casa teva, a prop de tu, però separada espiritualment i corporalment de tu. Jo em captindré de la teva casa, dels teus interessos, vigilaré els mossos i les criades; però res més que com una criada major, com una dona de confiança... amb reduïda confiança, és clar!

(*Ell, abaltit, no té esma per a oposar-se al propòsit d’ella*)

Però això només ho sabrem tu i jo. Ningú més no ha de tenir-ne esment... I, per evitar que ningú pogués sospitar-ho, et demano només que deixis de tractar-me com em tractes... Siguem amics... Res més que amics... És ben modesta la meva demanda... Però siguem-ho. Jo no m’he d’oposar mai que tu facis allò que et sigui grat. Sigui el que sigui... (Artís i Balaguer 1925: 21).

Frente a la actitud de Pietat de serenidad y control de la relación, tenemos el caso de la pareja de los criados. Dolors, ya se dijo, no para de llorar por el trato que recibe de Quirze. Incluso el propio Sadurní, no solo Pietat, interviene para que acabe esa mala situación hablando con su sirviente. Dolors en su momento critica a su marido que siga haciendo la misma vida que cuando era soltero (Artís i Balaguer 1925: 21).

En la conversación que tienen Sadurní y Quirze, para que este último cambie

sus viejos hábitos, se critican cómo se han aprovechado el uno del otro. Quirze se queja de que le haya obligado a casarse con Dolors, y critica que le haya convertido en un “peix sense sang” (Artís i Balaguer 1925: 22). El criado creía que la boda le permitiría seguir haciendo lo que quisiera.

En la primera escena del tercer acto parece que la relación de la pareja de criados ha cambiado (Artís i Balaguer 1925: 23). Hasta las jóvenes vecinas lo aprecian y le preguntan a Quirze si tras los “primers dies, tornaries a ésser el d’abans?” (Artís i Balaguer 1925: 23). El citado cambio es porque Dolors espera un hijo (Artís i Balaguer 1925: 24).

Como ocurre en otras obras de Avel·lí Artís i Balaguer, el autor utiliza dos recursos que ya había empleado para resolver su desenlace, el nacimiento de un hijo como bálsamo para la pareja (por ejemplo en *A cor discret, sagetes noves*) y el recurso a un amigo o criado para resolver el problema de las relaciones de pareja (por ejemplo en *Quan l’amor ha encès la flama* o *Els tres pretendents d’Antònia*).

En esta obra, Avel·lí Artís i Balaguer, se vale del personaje de Cusí como intermediario o *guía* en la relación de Pietat y Sadurní. Previamente, antes de la conversación entre Cusí y Pietat, el primero tiene un diálogo con Quirze donde este último le descubre que, en la pareja de los amos, la convivencia no es la que debiera ser. Quirze insiste en que todavía no han resuelto el problema de la antigua enamorada (Artís i Balaguer 1925: 25). Mientras tanto, en la conversación posterior, Cusí le transmite a Pietat la principal queja de Sadurní, a saber que ella le conteste y no acepte lo que él le manda, ya que él lo que quiere es su sumisión. Para Pietat, el marido es un “temperament primitiu”, aunque no debiera existir diferencia entre ellos pues si “ell era l’amo, [...] jo era la mestressa. És a dir, que no era ell una cosa i jo una altra, sinó que érem tots dos la mateixa cosa” (Artís i Balaguer 1925: 26). Pietat espera que su esposo le pida perdón por engañarla, prometiéndole una vida feliz, mientras que la ofende diciéndole que la ha comprado e intentado pegarle. Su interlocutor le pide que se calme para así poder resolver las cosas, pues Sadurní la necesita y solo su orgullo le impide pedir perdón. En coincidencia con ese perfil del marido, Pietat narra un encuentro amoroso con él, una visita a su habitación por la noche: “L’altra nit vaig arribar a sentir sobre els meus cabells el refresc de la seva

galta... Vaig témer la besada... Vaig remoure'm un xic i va fugir, lliscant dins la penombra" (Artís i Balaguer 1925: 27). No obstante, su queja principal gira en torno a la existencia de otra mujer.

Así pues, el elemento dramático que faltaba en la relación entre Sadurní y Pietat, lo evidencia la aparición de Magdalena en escena. En una conversación entre Pietat y Magdalena como hipotéticas antagonistas se intenta aclarar la relación de estas con Sadurní. El antiguo amor, la "fornera", no cree en aquel matrimonio que sabe de conveniencia, porque Pietat es una "pubilla" sin dote (Artís i Balaguer 1925: 29). Una de las acusaciones de Magdalena, ya advertida por Pietat a Sadurní (Artís i Balaguer 1925: 21), es que quería una mujer para llevar la casa y los negocios.

Magdalena, por su parte, ha sufrido porque Sadurní no ha cumplido su palabra con ella. En un arranque de sinceridad, por ser piadosa o por simple ironía, Pietat dice que va a ayudar a Magdalena para que recupere el amor de Sadurní (Artís i Balaguer 1925: 29) y que no va a ser ella obstáculo entre el amor de ambos, limitándose a cuidar de la casa y de los intereses del marido (Artís i Balaguer 1925: 30).

En una posterior conversación entre Sadurní y Magdalena aparecen recriminaciones acerca de promesas no cumplidas. Al final, Sadurní habla con pasión de su mujer. Se ha producido un cambio en su actitud lo que culminará en la última escena de la obra (Artís i Balaguer 1925: 30-31). Por tanto, el último intento de Magdalena por recuperar a Sadurní es infructuoso.

La escena final es muy teatral, Sadurní cae al suelo y rápidamente Pietat se acerca a él. Mientras ella le habla, él va reaccionado, parece como si hubiera vuelto a nacer, tal y como dicen las palabras de Pietat.

(La Pietat llegeix. Pausa llarga. Lleument se salen uns sospirs, que acaben en sanglots, d'en Sadurní, qui roman de cap a la taula. La Pietat, des de son lloc, el mira, tota sorpresa. El plor d'ell es fa més intens. Llavors la Pietat s'alça, i, sol·licita, s'hi acosta)

Pietat: Què tens, Sadurní?

(Ell no es mou: el plor més agut)

No, vols dir-m'ho?... Què t'afligeix així?... M'espantes, Sadurní?... Vols que avisi algú?...

(Ell no pot resistir més... Alça els ulls i se la mira llargament)

Però que tens?...

(Ell se l'apropa: l'estreny entre els seus braços, asseient-se-la als genolls. Ella, amanyagant-li el cap diu)

Pobre infant!... Tu també tornes a néixer!

(Fixa l'esguard al cel, els ulls humitejats per l'emoció de la victòria... Ell, en una mena de deliri, l'estrany més i més, i la besa al front, i als llavis, i a la boca, mentre van dient)

Sadurní: Pietat!... Pietat!... Pietat!... (Artís i Balaguer 1925: 33).

Recuérdese ahora la conclusión de *La sagrada família*, donde se produce un mismo efecto final, en aquella ocasión apoyándose en el juego de luces del ocaso del día, mientras que en esta ocasión es mediante los gestos y las palabra, cómo se produce el efecto deseado por el autor.

Acerca de las dos obras ordenadas en este apartado y de sus respectivos protagonistas femeninos, cabe interpretar que a Avel·lí Artís i Balaguer lo que le interesa es recuperar el medio tradicional donde pueden pervivir los modelos de relaciones y de parejas de raíz más ancestral. De hecho, ambas tramas pudiera parecer que no van más allá de asuntos que versan sobre política matrimonial y de sus derivaciones sobre la cotidianidad de la vida en pareja. Pero no es menos cierto que la primera de las obras revisadas, *A sol ixent fugen les boires*, le permite al autor insistir en un contraste de valores entre sociedades rural y urbana que, a la postre, hace que se nombren de nuevo los signos de modernidad que aparecían en las obras del apartado anterior aunque no sea más que para denostarlos mediante la comparación. En particular, aquellos que conciernen a la configuración de los individuos y a las relaciones de pareja. Ante las regresiones que allí mostraban Claudina e Isabel, ahora las protagonistas de este último apartado, Maria-Lluïsa y Pietat, consuman un grado de felicidad, rescatando sus parejas de conflictos precedentes. El autor completa de este modo la crítica que hacía a los valores representados, aunque fueran transitoriamente, por las protagonistas urbanas.

No obstante y como queda expresado, en las dos obras del presente apartado se encuentran así mismo llamadas a favor de la dignidad femenina que, cierto es, también pueden suscitarse en el medio rural. En ocasiones, mediante juicios expresados por sus protagonistas que parecen contrarios al medio donde ellas están ubicadas. En ese sentido, habrá que apreciar que la confianza de Avel·lí Artís i Balaguer en los modelos socioculturales tradicionales, no está reñida con la coetaneidad de los

asuntos que se intercalan en sus argumentos. De acuerdo con esto último, uno de ellos sería el de la dignidad femenina que no deja de reclamarse desde el medio rural cuando, por época, pudiera parecer que dicha exigencia era más propia de las féminas del medio urbano. Piénsese, no obstante, que si en el ámbito rural de la segunda obra no se omite alguna referencia a los signos de modernidad ciudadana, como es el del coche (Artís i Balaguer 1925: 7, 8), e incluso se hace referencia a la presencia de la mujer en las profesiones liberales aunque por lógica sea en la ciudad el medio más idóneo para ello (Artís i Balaguer 1925: 16), no tiene que desestimarse que el autor dé cabida al respeto a la mujer, como estricta cuestión de orden humanista.

6. Conclusión

La estructuración del presente estudio mediante cuatro ejes conductores —bio-gráfico (humano, creativo y editorial) [Cap. 2], genealógico y clasificatorio [Cap. 3], descriptivo y crítico [Cap. 4] y tipológico [Cap. 5]— permite conjugar en un todo documentado y que se pretende coherente la trayectoria personal, la obra teatral y la actividad profesional de Avel·lí Artís i Balaguer (Vilafranca del Penedès 1881-México, D. F. 1954). Se construye un itinerario individualizado que, a su vez, se proyecta como testimonio histórico sobre el lienzo de la cultura catalana de más de medio siglo que, de acuerdo con su relevancia, se ha querido sintetizar con el subtítulo de esta Tesis Doctoral, *Entre la plenitud del cambio de siglos y el exilio*.

Sin ánimo de pasar a resumir en estas páginas finales los capítulos del cuerpo central del estudio, se mencionarán algunos referentes y opiniones que allí se aprecian cómo esenciales y que deben conceder al trabajo investigador llevado a cabo la reconsideración y el sentido oportunos.

Del capítulo biográfico y atendiendo ahora a los episodios a partir de su instalación barcelonesa, habría que recordar tanto los inicios en el mundo de la impresión de Avel·lí Artís i Balaguer desde finales del ochocientos, como su incorporación a la vida literaria. Esto último con una fuerte inclinación hacia los ambientes teatrales a partir de 1909, con su participación junto a otras figuras de la escena del momento en diferentes acciones culturales como la petición a favor de una estatua de Henrik Ibsen en la ciudad de Barcelona y su proximidad a figuras como Adrià Gual; así mismo su participación activa en los movimientos sindicales relacionados con el mundo del teatro como el *Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans* y posteriormente en la *Institució de les Lletres Catalanes*. A partir de lo uno y de lo otro crecerá la personalidad que hasta finales de los años treinta del novecientos se implicó en muchos proyectos editoriales y en todas las fases de su elaboración, tanto de revistas satíricas como de cabecera de tanto calibre como, por ejemplo *El Teatre Català*, o

en proyectos como la publicación de Joan Salvat-Papasseit, *Un enemic del poble*; y, como comediógrafo, componiendo un corpus de más de una treintena de obras del que se tiene constancia, obras estrenadas y editadas en su mayoría o conservadas manuscritas o mecanografiadas, merecedoras de estreno en prosenios barceloneses como el Teatre Català (Romea, Novetats), Teatre Espanyol o Teatre Principal y así mismo de la consideración crítica en las páginas de *L'Esquella de Torratxa*, *La Vanguardia* o *Mirador*, por parte de firmas relevantes como Ramon Vinyes, Carles Soldevila o Josep M. de Sagarra, y también de otras que, engullidas hoy por el paso del tiempo, fueron puntuales informantes de la vida teatral del periodo de entreguerras. De modo breve, es el momento de destacar que Avel·lí Artís i Balaguer termina aquí su actividad como creador teatral, mientras que su labor como impresor y editor continuará durante su definitivo exilio americano hasta el año de su muerte mediante los números de *La Nostra Revista*, la colección *Les ales esteses* o el catálogo de la *Compañía Impresora y Distribuidora de Ediciones*, convertido en portavoz y animador de la cultura catalana en el medio siglo con resonancia en ambas orillas atlánticas.

Sobre el capítulo acerca de la caracterización de la *comedia ciudadana* como género teatral al que básicamente se acogió Avel·lí Artís i Balaguer, se destacará cómo dicho fin se ha perseguido de modo prioritario atendiendo a las fuentes que dieron voz al debate coetáneo. Desde publicaciones como algunas de las ya mencionadas o desde *De tots colors* o *La Publicitat*, o por parte de firmas como las de Ambrosi Carrion o Domènec Guansé se encararon cuestiones pendientes del teatro catalán y se reseñaron estrenos de la época, incluidos los del autor aquí estudiado, transmitiendo la información necesaria para comprender lo que aquella opción genealógica suponía creativa e histórico-literariamente en el momento en que fue capaz de ocupar el interés de la vida teatral. Esa primordial fuente coetánea se ha reconsiderado así mismo desde la revisión histórica llevada a término por reconocidos historiadores de época y género como Francesc Curet, Xavier Fàbregas y Enric Gallén Miret, lográndose la caracterización de la *comedia ciudadana*.

A las características que unas y otras fuentes conceden a este género se acogen, en el mismo capítulo, los criterios de orden temático y de representación teatral sobre los que se construye la ordenación del corpus del autor. Así pues, para género y para

comediógrafo el amor es tema primordial y los enredos que el mismo propicia, tan aprovechables para la comedia, no evitarán que, siendo un género de costumbres, aparezca lo social como temática complementaria; mientras tanto, esos temas protagonizados por la burguesía casi obligan a que las escenas tengan que discurrir por un determinado repertorio de espacios de representación. Por tanto aquellos temas y estos escenarios son las casillas donde ha cabido resituar las piezas de Avel·lí Artís i Balaguer. Corpus a favor del cual cabe señalar que mediante la recuperación editorial y archivística llevada a cabo, se puede concretar en un total de 29 comedias (26 más 3 piezas corregidas y con sus títulos cambiados) de acuerdo con lo ya anunciado en la Introducción. A este corpus hay que añadir una serie de títulos que existe constancia de su existencia gracias a la labor de hemeroteca pero que no se han llegado a conservar.

Señálese además que, entre caracterización del género y ordenación de la obra del autor, se ha informado tanto sobre la labor de recuperación llevada a cabo sobre su corpus, como sobre lo que es dado reconstruir acerca de su modo de trabajo. El tiempo de creación que le llevaba cada pieza, la inspiración en lo cotidiano o el estado febril en que progresaba su escritura, todos ellos son rasgos que se pueden sumar en ese sentido a las correcciones de estilo y contenido que documentan los folios mecanografiados y conservados en el *Institut del Teatre*.

El capítulo que persigue el estudio crítico del corpus de Avel·lí Artís i Balaguer, pretendiendo la lectura de la totalidad de sus títulos publicados o conservados manuscrita y mecanografiadamente –siempre sujetos a la ordenación del capítulo anterior (con la excepción de la categoría *Temática social. Variante con asunto femenino* que, por su tratamiento pasa al capítulo quinto)– debe permitir el reconocimiento de los siguientes tópicos de su propuesta teatral. Ante lo advertido en la Introducción a propósito de haber trabajado de manera esencialmente descriptiva, insistiendo en el relato para-argumental, lo que complicaría el reconocimiento de los signos que marcan su dramaturgia, se opta ahora por destacar temática y espacialmente esas constantes. Con esa pretensión se da el listado siguiente, acompañado de las siglas que se corresponden con el título de las comedias donde están presentes, siglas que deben acompañar el tema y el asunto o motivo literario que se destacan en su corpus. En nota a pie de página se ordena alfabéticamente la correspondencia entre títulos

y siglas, uniendo aquellas que tienen primera y segunda versión con variación de título²²⁰.

- Temática amorosa: el amor, planteado a través de las relaciones de pareja, es tema prioritario en la producción estudiada. Se impone incluso en el otro nivel después atendido. Además, mediante el juego y la red de parejas que lo evidencian, se puede incidir en la estructuración y desarrollo de las comedias del autor.
- Asuntos o motivos literarios de corte amoroso:
 - Matrimonio por amor (*AT*; *CDSN*; *SF*; *TA*)
 - Ideal de matrimonio (*DO*; *MFTCEJ* / *NMRCEJ*)
 - Matrimonio de nivel social coincidente (*ME*; *MFTCEJ* / *NMRCEJ*; *QAHEF*; *TPA*; *V*)
 - Matrimonio por interés económico (*CS*; *RF*)
 - Parejas de diferente nivel social (*CGA*; *EQ*; *MF*; *V*)
 - Parejas de diferente edad (*CD*; *DO*; *LLU*; *TPA*)
 - Elección de la pareja (*EQ*)
 - Edad idónea de la mujer para casarse (*CS*; *MFTCEJ* / *NMRCEJ*; *RF*)
 - Orden familiar de las bodas de los hijos (*SF*; *TPA*; *RF*)
 - Celos (*AT*; *TPA*)
 - Estado de la mujer enamorada (*LLU*; *MFTCEJ* / *NMRCEJ*; *QAHEF*)
 - Tipo del intermediario matrimonial (*MFTCEJ* / *NMRCEJ*; *QAHEF*; *TPA*;

²²⁰ *Les ales del temps* AT; *El camí desconegut* CD; *Els cinc sentits* CS; *Com es fan els calendaris* CFC; *Comèdia de guerra i d'amor* CGA; *A cor discret, sagetes noves* CDSN; *Daniel o l'optimisme* DO; *Diàleg* D; *L'eterna qüestió* EQ; *Isabel Cortès, Vda. de Pujol* ICVP; *La llum dels ulls* LLU; *Mai se fa tard si el cor és jove* MFTCEJ / *No és mi tard si el cor és jove* NMRCEJ; *Matí de festa* MF; *El misteri de l'express* ME; *Les noies enamorades* NE; *Quan l'amo ha encès la flama* QAHEF; *La ronda de la fortuna* RF; *La sagrada família* SF; *Sed Breves* SB; *Seny i amor, amo i senyor* SAAS; *La senyoreta porta el volant* SPV; *A sol ixent fugen les boires* SIFB; *Tant se val!* TV / *El nostre pa de cada dia* NPCD; *El testament d'Abadal* TA; *Els tres pretendents d'Antònia* TPA; *Vilacalmosa* V.

- también en *SAAS*)
- Tipo de Don Juan (*NE*; *QAHEF*; *TA*; *V*; también en *SAAS*)
- Temática socio-política: las ideas y el discurso socio-político del autor forman un sistema temático evidente al que no hay que escatimarle contundencia ni restarle su función como documento histórico. Contra este criterio no debe pesar que el comediógrafo lo haga aflorar a través de las situaciones que potencia su tema prioritario, el amor, y las parejas y situaciones sentimentales que le conceden protagonismo.
- Asuntos o motivos literarios de tipo socio-político:
 - Realidad urbana: la ciudad como espacio social (*AT*; *CDSN*; *CS*; *TPA*); ciudad vs. campo (*MFTCEJ* / *NMRCEJ*; *SF*); medio de transporte (*DO*; *V*); vivienda (*D*; *TV* / *NPCD*).
 - El mundo de la política: intereses (*CDSN*; *CS*); corrupción y sobornos (*CDSN*; *CS*; *RF*).
 - Burguesía: valores (*AT*; *DO*; *EQ*; *SF*; *TA*; *TV* / *NPCD*; *V*); defectos (*AT*; *D*; *DO*; *RF*); intereses (*TV* / *NPCD*; *LLU*; *ME*); nuevos hábitos (*CS*; *EQ*; *ME*).
 - El mundo laboral: generalidades (*CS*; *DO*; *SB*; *TPA*); reivindicación social (*ACSN*); emigración (*AT*; *CS*; *LLU*).
 - Bilingüismo y diglosia (*ME*; *SB*; *TPA*; *TV* / *NPCD*).
 - La guerra: concepto de patria, pacifismo vs. belicismo, (*CGA*).
- Otros temas: de modo sucinto se llama la atención sobre otros contenidos en el corpus del autor que inciden en la formulación de sus comedias; este es el caso del humor y de la intencionalidad irónica de muchas de las intervenciones de sus protagonistas, lo que no le exime cuando es requerido del uso de un registro elegante; componente que tanto es ingrediente propio de la comedia como muestra del arte en la composición de los diálogos que la crítica siempre le han reconocido (ejemplos de variantes lingüísticas en: *NE*; *TPA*; *TV* / *NPCD*).

Sobre el asunto lingüístico, a propósito del cual ya se ha mencionado en el apartado anterior lo referente al bilingüismo y la diglosia, hay que destacar su referencia a la reforma lingüística del Institut d'Estudis Catalans en Sed breves, con una mención a la obra de Pompeu Fabra.

- Espacios de representación:

- Interiores urbanos: salón (*CS; EQ*); recibidor (*QAHEF*); comedor (*CS; SF*); local profesional (*CDSN; D; SB*).

- Interiores provincianos: salón (*AT; TA*); comedor (*MFTCEJ / NMRCEJ*); “rebotica” (*TA*); planta baja (*RF*).

- Interiores cosmopolitas: terraza de un hotel (*V*); salones de residencia de la costa (*DO; LLU*); “solell” (*DO*); vagón de tren (*ME*).

- Exteriores urbanos: calle (*CFC*); parque (*MF*); plaza (*NE*); patio (*TV / NPCD*); tienda (*TPA*).

- Exterior provinciano: masía (*CGA; SF*).

El capítulo quinto, acerca de las protagonistas que centran buena parte de las comedias firmadas por Avel·lí Artís i Balaguer, confirma la importancia de su presencia que, junto a la experiencia y capacidad para abordar los valores de la mujer por parte del autor, concuerda con la vigencia del protagonismo femenino en la literatura teatral y narrativa europea y catalana desde finales del ochocientos. Destáquese que si en torno a esas figuras el comediógrafo notifica los avances de la vida moderna y los logros coetáneos de la mujer, ello no es ajeno a que el autor reconduzca los pasos de sus protagonistas hacia valores de raíz tradicional en los que seguía confiando. No obstante, junto a esta consideración de orden ético-social y atendiendo más puntualmente a lo concerniente a la escritura teatral del villafranquino, interesa reconocer la sólida factura, entre otras, de la Maria-Lluïsa de *A sol ixent fugen les boires* (1921), la Pietat de *Seny i amor, amo i senyor* (1925), la Isabel de *Isabel Cortès, Vda. de Pujol* (1928) o la Claudina de *La senyoreta porta el volant* (1933). Pero, así mismo y no es menos cierto, cabe cuestionarse en el momento de concluir si se les puede reconocer un alcance psicológico, aquel que las haría crecer teatralmente; o, quizás dada la sujeción de los argumentos en que están inmersas a los enredos amorosos

o las pautas genealógicas de la comedia, preguntarse en qué medida se reduce su altura dramática. Véanse los límites en que queda instalada esa Pietat, de nombre no ajeno a la verdadera comprensión del amor para el escritor, protagonista de la obra que firmas como Josep M. de Sagarra, E. P. de Negri, Francesc Curet o Diana Coromines consideran pieza digna de formar parte del repertorio del teatro catalán y en todo caso la mejor de Avel·lí Artís i Balaguer.

En concordancia con el vaciado de temas, asuntos y motivos literarios y espacios de representación planteado sobre el material teatral de Avel·lí Artís i Balaguer que se revisaba en el capítulo cuarto, se añaden a continuación aquellos que reaparecen o los que cabe añadir sujetos a la presencia de las protagonistas femeninas en los títulos atendidos en el capítulo quinto:

- Temática amorosa

- Asuntos o motivos literarios de corte amoroso:

- Ideal de matrimonio (*SAAS*).

- Matrimonio de nivel social coincidente (*ICVP; SIFB; SPV*).

- Matrimonio de diferente nivel social (*SAAS*).

- Celos (*ICVP; SIFB*).

- Temática socio-política:

- Asuntos o motivos literarios de tipo socio-político:

- Realidad urbana: la ciudad como espacio social (*SPV*); ciudad vs. campo (*SIFB*); medio de transporte (*SIFB; SPV*).

- Burguesía: valores (*SIFB; SPV*); defectos (*SIFB*); intereses (*SIFB; SPV*); nuevos hábitos (*SIFB; SPV*).

- El mundo laboral: generalidades (*ICVP; SPV*); intervención femenina en cargos de responsabilidad (*ICVP; SPV*).

- Feminismo: defensa de la mujer (*ICVP; SIFB*; también en *DO*); valoración sexista de la mujer (*ICVP; SAAS*; también en *CS; MFTCEJ / NMR*).

CEJ; NE; SF; TPA); referencia concreta a la violación sexual (*SIFB*; también en *LLU*).

- Espacios de representación:
 - Interiores urbanos: salón (*SPV*); antesala (*SPV*); local profesional (*ISVP*).
 - Interiores provincianos: comedor (*SIFB*); cocina (*SAAS*).
 - Exterior provinciano: masía (*SIFB*; recupérese además la figura y el medio de Marta en *CGA*).

Ante la firma y la obra teatral de Avel·lí Artís i Balaguer, ante el ejercicio de documentación y lectura que se ha llevado a cabo se alza, para acabar, una doble pregunta. Una de ellas acerca de la relevancia de su protagonismo histórico-cultural y literario y que, tal vez, haga tomar en consideración la función de esos nombres que desconsideradamente son relegados a la categoría de *protagonistas* y *autores de segunda fila*, los que en muchas ocasiones son los hacedores de la vida cultural y literaria de su época. La otra, acerca de la vigencia de su teatro como espectáculo en las tablas actuales, y aun su hipotética influencia si hubiera habido vida teatral normalizada y comedia en catalán durante los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado. De la respuesta a estas dos últimas cuestiones debería conseguirse que, en la escena o en el papel impreso, la firma y la obra de Avel·lí Artís i Balaguer reapareciera junto a las de Carles Soldevila o Josep M. Millàs-Raurell.

Ante tales cuestiones, quedémonos todos con la intervención de un personaje secundario de *Tant se val!* en cuyas palabras debemos ser capaces a estas alturas de reconocer un muy humano autorretrato debido a su pluma, mantenido en la doble versión del texto entre 1930 y 1938, variando solo en algún matiz léxico y en lo concerniente a la revisión ortográfica:

Sóc molt especial, senyor Josep. Quan sóc de cap a la feina, m'hi poso amb un gran amor i no em recorde del que me'n pagaran. Penso només que treballo per mi, amb una il·lusió que no té preu i amb un goig que em fa oblidar totes les misèries. No tinc altre desig que el d'arribar a la perfecció per embadocar el client davant la joia de llibre que ha sortit de les meves mans. (Artís i Balaguer 1938: 21).

Perfil que amplía en tercera persona su interlocutor durante el exilio mexicano, Artur Bladé i Desumvila, situándonos ahora ante el retrato de quien combinara los rasgos de carácter que daban soporte al concienzudo profesional de las líneas anteriores:

era un home d'una sinceritat absoluta servida per un temperament nerviós i fàcilment irritable. De l'altra, en canvi, era un ironista decantant a la facècia ... Tenia el gest ràpid, tallant, i fins quan descansava, assegut a la cadira, semblava tranquil. Era, en un mot, d'aquelles persones que semblava que no puguin estar un moment sense fer res. Hi contribuïa, en dir seu, la minva auditiva que patia i, en aquest aspecte, no deixa de ser revelador que, havent provar més d'un cop deportar un aparell per a la sordesa, mai no li fou possible d'acostumar-s'hi. (Bladé i Desumvila 1993: 163).

Madrid, octubre de 2015

7. Bibliografía

1. Fuentes primarias

1. a. Obra teatral, narrativa, periodística y testimonial del autor:

ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (sin año): *A burles d'amor, castic sever o la nit de Sant Joan: sainet de gent barcelonina, en dos actes; el segon dividit en dos quadres*, Copia mecanografiada, perteneciente a la Colección teatral de Arturo Sedó, Ms. 621, conservada en el MAE del Institut del Teatre de Barcelona.

ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1909): *Quan l'amor ha encès la flama*, Barcelona, Obrador gràfic Casamajó.

ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1910a): *Mai se fa tard si el cor es jove*, Barcelona, Bartomeu Baxarías, editor.

ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1910b): *Vilacalmosa*, Barcelona, S. Bonavia, impressor.

ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1911): *A cor discret, sagetes noves*, Barcelona, Biblioteca de «La Escena Catalana».

ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1912a): “Quan jo era noi”, *El Teatre Català* 26 (24-VIII-1912), p. 12.

ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1912b): *L'eterna qüestió*, Barcelona, impresa a Casa de l'autor.

ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1913a): *La sagrada família*, Barcelona, impresa a Casa de l'autor.

ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1913b): “Al reveure el senyor Soler”, *El Teatre Català* 75 (2-VIII-1913), p. 558.

ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1913c): “Carta oberta”, *El Teatre Català* 82 (20-IX-1913), p. 659. C

ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1913d): “Per a acabar”, *El Teatre Català* 83 (27-IX-1913), p. 558.

ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1916): *Matí de festa*, Barcelona, Casa Editorial de Teatre, Bonavia i Duran.

ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1918): *La llum dels ulls*, Barcelona, impresa a Casa de l'autor.

ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1920): *El misteri de l'express*, copia mecanografiada conservada en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, AHCB3-385/5D37.

ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1921a): *A sol ixent fugen les boires*, Barcelona, impresa a Casa de l'autor.

ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1921b): *Comèdia de guerra i d'amor*, Barcelona, impresa a Casa de l'autor.

ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1921-1922?): *Como es fan els Calendaris*, Barcelona, A. Artís, impressor i editor.

ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1924): *Les noies enamorades*, Barcelona, Tip. Emporium, 2^a ed.

- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1925): *Seny i amor, amo i senyor*, Barcelona, Salvador Bonavia.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1927a): *No és mai tard si el cor és jove*, Barcelona, Llibreria Bonavia, 2^a ed.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1927b): *El camí desconegut*, Barcelona, Llibreria Bonavia, 2^a ed.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1927c): *Els cinc sentits*, Barcelona, Llibreria Bonavia, 2^a ed.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1928a): *Isabel Cortès, Vda. de Pujol*, Barcelona, Llibreria Bonavia.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1928b): “*Sed Breves*”, Barcelona, Llibreria Bonavia.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1928c): *Cuerdo amor, amo y señor*, traducció de Arturo Mori, Madrid, Rivadeneyra.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1928d): *Daniel o l’Optimisme*, Còpia inèdita con correccions autògrafes, pertenciente a la Colecció teatral de Arturo Sedó, Ms. 612, conservada en el MAE del Institut del Teatre de Barcelona.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1929a): *El testament d’Abadal*, Còpia inèdita con correccions autògrafes, pertenciente a la Colecció teatral de Arturo Sedó, Ms. 620, conservada en el MAE del Institut del Teatre de Barcelona.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1929b): “Martínez, editor”, *Mirador*, 9 (21 de marzo 1929), p. 4.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1930): *Tant se val!*, Còpia inèdita con correccions autògrafes, pertenciente a la Colecció teatral de Arturo Sedó, Ms. 620, conservada en el MAE del Institut del Teatre de Barcelona.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1931): *Els tres pretendents d’Antònia*, Còpia inèdita a màquina, pertenciente a la Colecció teatral de Arturo Sedó, Ms. 621, conservada en el MAE del Institut del Teatre de Barcelona.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1932): *La ronda de la fortuna*, Barcelona, Llibreria Millà.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1933a): “Tema estival. La neuràlgia del teatre català” *Mirador* 234 (27-07-1933), p. 5.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1933b): “Tema estival. La neuràlgia del teatre català. II” *Mirador* 235 (8-08-1933), p. 5.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1933c): “Tema estival. La neuràlgia del teatre català. III” *Mirador* 236 (10-08-1933), p. 5.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1933d): “Tema estival. La neuràlgia del teatre català. IV” *Mirador* 238 (24-08-1933), p. 5.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1933e): “Tema estival. La neuràlgia del teatre català. V” *Mirador* 239 (31-08-1933), p. 5.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1933f): *La senyoreta porta el volant*, Barcelona, Llibreria Millà.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1934a): “I si provessim de no divagar mes? La subven-

- ció de la generalitat”, *Mirador* 262 (8-02-1934), pp. 7, 10.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1934b): *Les ales del temps*, Barcelona, Llibreria Millà.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1938a): “Un catalanista a l’hora de la veritat”, *Meridià* 17 (6-05-1938), p. 3.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1938b): “Al marge de l’estrena d’una obra que jo i altres companys recomanàvem”, *Meridià*, 20 (27-05-1938), p. 7.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1938c): “Col·laboració. Els Escriptors catalans a la defensa de llur personalitat i llurs interessos”, *Meridià* 38 (30-IX-1938), p. 3.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1938d): “La petita història de la guerra”, *Meridià* 42 (28-X-38), p. 2.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1938e): *El nostre pa de cada dia*, còpia mecanografiada conservada en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, AHCB3-385/5D37.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1945): “Mossen Cinto i l’adolescent”, *Lletres. Revista literaria catalana* 6, pp. 1-2.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1946a): *Adrià Gual i la seva obra*, Mèxic D. F.: Edicions Catalònia.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1946b): “Crisi del sentiment racial”, *La Nostra Revista*, 1, pp. 2-3.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1947): “La reserva”, *La Nostra Revista*, 20, pp. 313-315.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1953): “La Conferència Nacional Catalana”, *La Nostra Revista* 67-72, pp. 65-67.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (1985): *Seny i amor, amo i senyor*, edició de A. Picazo, Barcelona, Antonio Picazo, D.L..
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (2014): *Diàleg, Comèdia de guerra i d’amor, Les noies enamorades y Seny i amor, amo i senyor*, edició de D. Coromines en Avel·lí Artís i Balaguer i Barcelona: vida i obra, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, pp. 66-77, 79-130, 131-177, 179-250.

1. b. Correspondencia manuscrita (Ms.) y mecanografiada (Mg) de AAVV:

- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (s. l. [Barcelona?], 2 de juny de 1911): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (Cádiz, 1^a de juny de 1914): *Ms.* consultado en el Institut del Teatre, Epistolari Francesc Curet, vol. 1, doc. 14723.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (Canarias, 9 de juny de 1914): *Ms.* consultados en el Institut del Teatre, Epistolari Francesc Curet, vol. 1, doc. 14724.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (Buenos Aires, 22 de juny de 1914): *Ms.* consultados en el Institut del Teatre, Epistolari Francesc Curet, vol. 1, doc. 14725.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (Toulouse, 24 de febrer de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner*, *Mss.* 4549.

- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (Toulouse, 25 de febrer de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (Saltillo, 10 d'octubre de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (Saltillo, 18 d'octubre de 1939): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (Saltillo, 20 d'octubre de 1939): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (Saltillo, 28 d'octubre de 1939): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (Saltillo, 7 de novembre de 1939): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (Saltillo, 29 de novembre de 1939): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (Saltillo, 14 de desembre de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (Saltillo, 29 de desembre de 1939): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (Mèxic D.F, 22 de juliol de 1946): *Mg.* consultado en Arxiu Nacional de Catalunya, *Fons Antoni Rovira i Virgili*, referencia ANC1-1000.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (Mèxic D. F., 26 de novembre de 1946) *Mg.* consultado en Arxiu Nacional de Catalunya, *Fons Antoni Rovira i Virgili*, referencia ANC1-1000.
- ARTÍS I BALAGUER, Avel·lí (Mèxic D. F., 9 de gener de 1949): *Mg.* consultado en Arxiu Nacional de Catalunya, *Fons Antoni Rovira i Virgili*, referencia ANC1-1000.
- ARTÍS-GENER, Avel·lí (Ciutat de Mèxic, 21 de gener de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- ARTÍS-GENER, Avel·lí (Ciutat de Mèxic, 31 de gener de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- ARTÍS-GENER, Avel·lí (Ciutat de Mèxic, 11 de febrer de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- ARTÍS-GENER, Avel·lí ([Mèxic D. F.?], 10 de març de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- ARTÍS-GENER, Avel·lí (Mèxic, 25 de febrer de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- ARTÍS, Victor (Caracas, 25 de gener de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- ARTÍS, Victor (Caracas, 20 de març de 1955): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- BOTA I VILLÁ, Lluís (Saltillo, 1 de desembre de 1939): *Mg.* Consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.

- CALDER, Pere (París, 5 d'abril de 1939): *Ms.* consultados en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- CALDER, Pere (Roissy, 10 d'abril de 1939): *Ms.* consultados en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- CALDER, Pere (Roissy, 14 d'abril de 1939): *Ms.* consultados en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- CALDER, Pere (Roissy-en-Brie, 25 d'abril de 1939): *Ms.* consultados en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- CALDER, Pere (Roissy, 27 d'abril de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- CALDER, Pere (Roissy, 14 de maig de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- CALDER, Pere (Roissy, 17 de maig de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya. Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- CALDER, Pere (Veracruz, 30 de juliol de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- CALDER, Pere (Mèxic D. F., 29 d'agost de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- CAMPS-RIBERA, Francesc (Veracruz 1 d'agost de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- CARNER, Josep (Brusel·les, 16 de gener de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- CURET, Francesc (Tiana, 13 de gener de 1955): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- CURET, Francesc (Tiana, 5 de febrer de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- CURET, Francesc (Tiana, 25 de febrer de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- ELIAS, Elvira (Toulouse, 19 de juliol de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- ELIAS, Elvira (Tolosa, 21 de desembre de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549
- ELIAS, JaumeAUME (Tolosa de Llenguadoc, 10 de juny de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- FERRER-DOMINGO, J. (Barcelona, 12 de gener de 1955): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- GUAMSÉ, Domènec (s. l. [Roissy?], 20 de maig de 1939): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- GUAMSÉ, Domènec (Santiago, 17 de març de 1955): *Ms.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, *Fons Tísner, Mss.* 4549.
- NEGRI, E. P. de (París, s.a.): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de

Manuscripts, *Fons Tísner*, Mss. 4549.

TASIS, Rafael (Barcelona, 13 de gener de 1954 [1955?]): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscripts, *Fons Tísner*, Mss. 4549.

TASIS, Rafael (s. l., s.a. [1955?]): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscripts, *Fons Tísner*, Mss. 4549.

TASIS, Rafael (Barcelona, 26 de gener de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscripts, *Fons Tísner*, Mss. 4549.

TASIS, Rafael (Barcelona, 20 de febrer de 1955): *Mg.* consultado en Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscripts, *Fons Tísner*, Mss. 4549.

2. Teoría, historia y crítica literarias

ABELLÁN, José Luis (ed.) (1976-1978): *El exilio español de 1939*. 6 vols. Madrid, Taurus [Véase: V. Riera Llorca y A. Manent (1978); F. Grial (1976); V. Llorens (1976)].

ALBERTÍ I OORIOL, Jordi (2007): “‘Palla Nova’ (1904). Anarquisme tenyit d’humor”, *Revista de Catalunya* 224, p. 90-98.

ALOMAR, GABRIEL (1906): “L’herència d’Ibsen”, *El Poble Català* (26-VI-1906), p. 1.

ALTED VIGIL, Alicia: (1993): *El archivo de la República Española en el exilio 1945-1977. Inventario del fondo París*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

AMO, J. y SHELBY, Charmion (1994): *La obra impresa de los intelectuales españoles en América: (1930-1945)*, Madrid, ANABAD, cop.

ANDÚJAR, Manuel [s.d.]: *Proyecto de Historia Oral “Refugiados Españoles en México”*, *Archivo de la Palabra, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)*, México, entrevista realizada a Manuel Andújar, [s.L. : S.N., S.A.]

ARBONÈS, Jordi (1976): “El teatre català a Buenos Aires”, *Estudios escénicos: cuadernos de investigación teatral* 21, pp. 169-185.

ARBUÉS, Clara (2001): “Els guions de Ràdio Barcelona (1925-1958). Les possibilitats de recerca històrica d’una serie documental”, *Lligall* 18, pp. 218-300.

ARLET, JAUME (1999): “El teatro en lengua catalana y el exilio de 1939” en *El exilio teatral republicano de 1939*, Sant Cugat del Vallès, GEXEL, pp. 119-134.

ARMENDÁRIZ SÁNCHEZ, Saúl y M. MAGDALENA ORDÓÑEZ ALONSO (1999): “La aportación de los refugiados españoles en la Bibliotecología mexicana: notas para su estudio”, *Proyecto Clio. Una mirada hispana a la Historia Universal* 8, revista electrónica, <http://clio.rediris.es/clionet/articulos/exiliados.htm> (05/12/2007).

ARMENGOL, Simó (1938) “Catalunya ja té la seva Associació d’Autors Teatral”, *Treball* (10-XII-1938), p. 5.

AROLAS I FATJÓ, J. (1912a): “El Sindicat d’Autors Dramàtics Catalans: comentaris a la primera prova. I”, *El Teatre Català* 14 (1-VI-1912), pp. 7-10.

AROLAS I FATJÓ, J. (1912b): “El Sindicat d’Autors Dramàtics Catalans: comentaris a la primera prova. II”, *El Teatre Català* 15 (8-VI-1912) pp. 6-10.

AROLAS I FATJÓ, J. (1912c): “El Sindicat d’Autors Dramàtics Catalans: comentaris a la primera prova. III”, *El Teatre Català* 16 (15-VI-1912), pp. 8-10.

AROLAS I FATJÓ, J. (1912d): “El Sindicat d’Autors Dramàtics Catalans: comentaris a la primera prova. IV”, *El Teatre Català* 17 (22-VI-1912), pp. 6-8.

ARTÍS-GENER, Avel·lí; «TÍSNER» (1977): “Morts a l’exili. Avel·lí Artís i Balaguer”, *Avui* (17-IV-1977), p. 4.

ARTÍS-GENER, Avel·lí; «TÍSNER» (1984): *Avel·lí Artís-Gener*, M^a Antònia Oliver, Barcelona, Laia.

ARTÍS-GENER, Avel·lí; «TÍSNER» (1989-1996): *Viure i veure*, Barcelona, Editorial Pòrtic, S. A., 4 vols.

ARTÍS-GENER, Avel·lí; «TÍSNER» (1997): *Ciris trencats*, Barcelona, Edicions La Campana.

ARTÍS-GENER, Avel·lí; «TÍSNER» (1998): *Més ciris trencats*, Barcelona, Edicions La Campana.

ARTÍS I TOMÀS, Andreu Avel·lí (1932): “Un teatre subvencionat”, *Mirador* 181 (21-VI-1932), p. 5.

ASSOCIACIÓ D’AUTORS DE TEATRE CATALÀ [AATC] (1938): “Estatuts”, *TEEC*, Barcelona

AYUSO, Adolfo (2012): “Aureli Capmany en La Sala Reig de Barcelona”, *Fantoche. Arte de los títeres* 6, pp. 81-93.

AZNAR, Manuel (ed.) (1998): *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*, Barcelona, GEXEL.

BACARDIT, Ramon (1989): *Romea, 125 anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.

BAHÍ, Carmen (1988): *Proyecto de Historia Oral “Refugiados Españoles en México”*, *Archivo de la Palabra, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)*, México: entrevista realizada a Carmen Bahi de Parera, [S.L.: S.N., S.A.].

BALCELLS, Josep Maria: *Revistes dels catalans a les Amèriques: repertori de 230 publicacions des de 1831*, Barcelona, Comissió del Cinquè Centenari dl Descobriment d’Amèrica, 1988.

BLADÉ I DESUMVILA, Artur (1964): “Avelí Artís. Impresor i comediògraf”, *Serra d’Or* 1, pp. 47-48.

BLADÉ I DESUMVILA, Artur (1967): “Records de la CIDE”, *Xaloc* 19 (mayo-junio), p. 110.

BLADÉ I DESUMVILA, Artur (1976): *L’exiliada (Dietari de l’exili 1939-1940)*, Barcelona, Editorial Pòrtic.

BLADÉ I DESUMVILA, Artur (1993): *De l’exili a Mèxic*, Barcelona, Curial.

BARAS, Montserrat (1984): *Acció Catalana 1922-1936*, Barcelona, Curial.

- BARGALLÓ, Modesto (1979): *Proyecto de Historia Oral "Refugiados Españoles en México"*, Archivo de la Palabra, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México: entrevista a Modesto Bargalló realizada en su domicilio particular de la Ciudad de México por Matilde Mantecón el día 23 de julio de 1979, México, Instituto Nacional de Antropología E Historia.
- BATLLE I GORDÓ, Ramon (1984): *Quinze anys de teatre català: els teatres Romea i Novetats de 1917 a 1932*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions 62.
- BENET, Josep (1976): "Ara fa quaranta anys. Catalunya oasi", *Serra d'Or*, pp. 319-325.
- BENGUEREL, Xavier (1971): *Memòries (1905-1940)*, Barcelona, Alfaguara.
- BERNAT, Pere [pseud. De Rafael Tasis] (1955) "Avel·lí Artís, home de teatre, periodista, editor i catalanista", *Pont Blau* 27, pp. 6-7.
- BERTRANA, Prudenci (1924): "El teatre", *Revista de Catalunya* 5, pp. 515-519.
- BERTRANA, Aurora (2013): *Memòries*, Girona, Diputació de Girona, Comunicació Cultural.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (2002): "El exilio español en México: acogida y respuestas" en *Cultura, historia y literatura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional "Sesenta años después"* (Andújar, Jaén, 1999), Jaén, Univ. de Jaén, pp. 95-112.
- BOB [pseud. Lluís Capdevila] (1929): "Teló Enlaire", *L'Esquella de la Torratxa* 2592 (1-III-1929) pp. 148-149.
- BONNIN, Hermann (1974): *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic*, Barcelona, Editor Rafael Dalmau.
- BOS (1925): "Des de la butaca", *La Rambla* (9-X-1925), pp. 24, 26
- BOSCH, M. Àngels (2000): "París 1940. Pous i Pagès i Lluís Companys" *Serra d'Or* 485, p. 43-47.
- BROSSA, Jaume (1906a): "Crònica de París. La mort de Ibsen", *El Poble Català* (1-VI-1906), p. 1-2.
- BROSSA, Jaume (1906b): "L'Ibsen a Catalunya", *El Poble Català* (5-VII-1906), p. 1.
- BRUNET, Manuel (1936): "Comentari. Club dels Novel·listes", *La Veu de Catalunya* (11-I-36), pp. 1, 10.
- CABALLERIA FERRER, Silvia (2001): "La Col·lecció Popular «Les Ales Esteses» (1929-1931) d'Avel·lí Artís i Balaguer" en *Revista de Catalunya* 165, pp. 79-90.
- CABANILLAS, Ramon (1959): "A man de Santiña" en *Obra Completa*. Buenos Aires: Ediciones Galicia, pp. 603-631.
- CADENA, Josep M. (1972): "Cinquanta anys de "La Publicitat"" en *Serra d'Or* 152, p. 33.
- CAHNER, Max (dir.) (1979): *Petit Curial Enciclopèdic*, Barcelona, Curial Edicions Catalana.
- CALDERS, Pere (1996): *Cartes d'amor*, Barcelona, Edicions 62.

- CAMPILLO, Maria (1994a): *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1926-1939)*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CAMPILLO, Maria (1994b): "Notícia del llibre d'actes de la Institució de les Lletres Catalanes (1937-1939)", *Serra d'Or* 412, pp. 69-74
- CAMPILLO, Maria (1994c): "Mercè Rodoreda: dues conferències radiades durant la guerra civil", *Els Marges* 51, pp. 53-61.
- CAMPILLO, Maria (1995): "Breve informe sobre el exilio literario catalán" en *Las literaturas exiliadas en 1939*, Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees, GEXEL, pp. 37-42.
- CAMPILLO, Maria (1999): *La primera Institució de les Lletres Catalanes: situació i sentit d'un compromís amb la cultura, en la pàgina web de la Institució de les Lletres Catalanes*, <http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/ILC/Documents/Arxiu/Publi%20ilc%201937%201939.pdf> (Vista 7/02/2011).
- CAMPILLO, Maria; VILANOVA, Francesc (2000): *La cultura catalana en el primer exili (1939-1940): cartes d'escriptors, intel·lectuals i científics*, Barcelona, Fundació Carles Pi i Sunyer d'Estudis Autònoms i Locals.
- CAMPILLO, Maria; REAL, Neus (2007): *La Institució de les Lletres Catalanes. Dels anys trenta al tombant del segle XXI*, Barcelona, Institució de les lletres Catalanes.
- CAMPS I ARBÓS, Josep (2004): *Ramon Xuriguera (1901-1966). Activitat cultural i literatura*, Barcelona, Tesis doctoral dirigida por la Dra. Maria Campillo i Guajardo, Departamento de Filología Catalana, Facultat de Filosofia i Lletres, UAB, Septiembre.
- CANO JIMÉNEZ, Gema (1997): "Una breve aproximación al teatro de la II República: el panorama teatral antes de la II República" en *Cuadernos Republicanos* 32, pp. 91-96.
- CAPDEVILA, Lluís (1928): "Teló en laire. Novedades", *L'Esquella de la Torratxa* (14-12-1928), pp. 823, 826-827.
- CASACUBERTA, Margarida, FOGUET, Francesc, GALLÉN, Encic, GIBERT, Miguel (eds.) (2011): *Debat teatral a Catalunya, el: Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques: Del Modernisme a la Guerra Civil*, Barcelona, Institut del Teatre.
- CASALS I NOGUÉS, Glòria (1981): «"La Nostra Revista" i "La Nova Revista" dues publicacions de l'exili català a Mèxic», *Serra d'Or* 258, pp. 29-31.
- CASALS I NOGUÉS, Glòria (1992): "Notes sobre Edicions Catalonia i «La Nostra Revista», dues empreses editorials d'Avel·lí Artís a Mèxic", *IV Jornades d'Estudis Catalano-Americans*, Barcelona, Comissió Amèrica i Catalunya, pp. 195-201.
- CARRION, Ambrosi (1928a): "Resum de la temporada teatral", *La Nau* 259 (6-VII-1928).
- CARRION, Ambrosi (1928b): "Avel·lí Artís: Daniel o l'optimisme, Hom les prefeix rosses", *La Nau* 370 (8-XII-1928).
- CAUDET, Francisco (1992): "Diario del «Ipanema»" en *El exilio republicano en Mé-*

- xico. *Las revistas (1939-1971)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, pp. 80-94.
- CAUDET, Francisco (2005): *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Cátedra.
- CISTARÉ, Lali (1986): “Rosa Artís, una enjogassada nena de 71 anys”, *Avui* (16-II-1986), p. 19.
- CIURANA, Enric (1999): “Adrià Gual y el Teatro catalán”, *ADE Teatro* 77, pp. 204-207.
- COLOMER, Victor (1939): “Els catalans a l'exili” en *Revista dels Catalans d'Amèrica* 3, Mèxic, p. 40.
- COROMINES, Diana (2014): *Avel·lí Artís i Balaguer i Barcelona: vida i obra*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- CORTES, Joan (1931): “Les estrenes. Avelí Artís: Els tres pretendents d'Antònia (Teatre Novetats)”, *Mirador* 149 (10-XII-1931), p. 5.
- CORTES, Joan (1934a): “Les estrenes”, *Mirador* 103 (22-I-1931), p. 5.
- CORTES, Joan (1934b): “Les estrenes”, *Mirador* 300 (10-XI-1934), p. 5.
- CORVIN, Michel (1989): *Le théâtre de boulevard*, París, Presses universitaires de France.
- CURET, Francesc (ca. 1917): *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, Barcelona, Editorial Minerva, S. A.
- CURET, Francesc (1955): “El Teatre d'Avelí Artís”, *La Nova Revista* 2, pp. 38-40.
- CURET, Francesc (1967): *Història del Teatre Català*, Barcelona, Aedos, pp. 525-530.
- DANÉS SALA, Adriana (2004): “Rafael Tasis 1921-1935: primers passos literaris i polítics” en *Serra d'Or* 538, pp. 20-22.
- DECRETO 5-I-38 («DOGC», 7-I-38)
- DELEGACIÓN DEL COMITÉ DE AYUDA, La (1939): “A los pasajeros del Vapor «Ipanema»”, Exp. 6018, del *Archivo del CTARE*, *Archivo Histórico del INAH*, México
- DÍAZ ESCUELIES, Daniel (1993): *Entre filferrades. Un aspecte de l'emigració republicana dels Països Catalans (1939-1945)*, Barcelona, Edicions de la Magrana.
- DICCIONARI CATALÀ-VALENCIÀ-BALEAR (1988), Palma de Mallorca, Moll, vol. 7.
- DICCIONARIO DE LOS CATALANES EN MÉXICO (1996) Zapopan, El Colegio de Jalisco-Generalitat de Catalunya.
- DICCIONARIO PORRUA (1986). *Historia, biografía y geografía de México*, México, Porrúa, vol. 2.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1968): *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1941 a 1936*, México, Joaquín Mortiz.
- EDICIONS CATALONIA (1954): “Als amics d'Edicions Catalonia”, *La Nostra Revista* 73, pp. 43-44.
- ESCAMILLA, David y FINESTRES, Jordi (2001): *L'univers Tísner, 1912-2000: gairebé un segle*, Barcelona, Angle Editorial.
- FÀBREGAS, Xavier (1970): “Artís i Balaguer, Avel·lí”, en *Gran Enciclopèdia Catalana* vol. 2, pp. 541-542.

- FÀBREGAS, Xavier (1972): *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial.
- FÀBREGAS, Xavier (1975): *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, Barcelona, Edicions 62.
- FÀBREGAS, Xavier (1978): *Història del teatre català*, Barcelona, Millà.
- FÀBREGAS, Xavier (1986a): “Frederic Soler i el teatre del seu temps”, *Història de la Literatura Catalana*, J. Molas (dir.), Barcelona, Ariel, vol. 7, pp. 291-363.
- FÀBREGAS, Xavier (1986b): “La nova literatura popular: tradició i modernitat. Teatre”, *Història de la Literatura Catalana*, J. Molas (dir.), Barcelona, Ariel, vol. 8, pp. 54-68.
- FARRAN Y MAYORAL, Josep (1911): “Teatros”, *La Cataluña* 179 (11-III-1911), p. 157.
- FERRER, Andreu [pseud. Ramon Vinyes] (1932a): “Guia d'autors catalans”, *El carrer* 2 (2-VIII-1932), p. 3.
- FERRER, Andreu [pseud. Ramon Vinyes] (1932b): “Teatre Català” *El carrer* 3 (11-VIII-1932), p. 5.
- FERRER, Josep; Joan PUJADAS (eds.) (1993): *Epistolari Joan Fuster-Vicenç Riera Llorca*, Barcelona, Curial.
- FERRER, Josep (2003): *Epistolari de Joan Coromines amb exiliats catalans d'Amèrica: Hipòlit Nadal i Mallol i Avel·lí Artís i Balaguer*, Barcelona, Fundació Pere Coromines.
- FERNÁNDEZ POZA, Óscar (2006): “El Teatre Català (1912-1917). Noticias en torno a la crisis del teatro”, en *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, XII, pp. 45-68.
- FERNÁNDEZ POZA, Óscar (2011): “Un primer acercamiento a la censura en el repertorio catalán en el Archivo General de la Administración”, *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, XVI, pp. 41-56.
- FERNÁNDEZ POZA, Óscar (2015a): “Posibles indicios del género de comedia ciudadana en *A man de Santiña* de Ramón Cabanillas”, *Madrygal*, Vol. 18, número especial, pp. 201-209.
- FERNÁNDEZ POZA, Óscar (2015b): “Avel·lí Artís i Balaguer (1881-1954), narrador”, en *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, XX, pp. 41-52.
- FERNÁNDEZ POZA, Óscar y RIBERA LLOPIS, Juan M. (2011): “Fuentes para el estudio del exilio literario catalán en Hispanoamérica”, *Revista de Filología Románica. Escrituras del Exilio*, Anejo VII, pp. 115-127.
- FERNÁNDEZ POZA, Óscar y RIBERA LLOPIS, Juan M. (2015): “Iconografía femenina en la dramaturgia y la narrativa catalanas de entreguerras”, en *Revista de Filología Románica*, Anejo, VIII, pp. 55-63.
- FÉRRIZ ROURE, Teresa (1998a): *La edición catalana en México*, Jalisco, El Colegio de Jalisco.
- FÉRRIZ ROURE, Teresa (1998b): “L'obra d'exili de Josep Maria Miquel i Vergés” *Quaderns d'Estudis Arenyencs* 6, p. 50-57.

- FIGUERES, Josep Maria (1994a): *Breu història de la premsa a Catalunya*, Barcelona, Barcanova.
- FIGUERES, Josep Maria (1994b): *12 periodistes dels anys trenta*, Barcelona, Diputació de Barcelona, Col·legi de Periodistes de Catalunya.
- FIGUERES, Josep Maria (2005): “Guerra i informació radiofònica. La Programació de Ràdio Barcelona durant la Guerra Civil espanyola (1936-1939)”, *Treballs de Comunicació [Societat Catalana de Comunicació]* 19, pp. 113-160.
- FIGUERES, Josep Maria (2007): *Veus de l'exili. 20 testimonis de la diàspora catalana*, Valls (Barcelona), Cossetania Edicions.
- FOGUET I BOREU, Francesc (1998): “L'Associació d'Autors de Teatre Català. Seixanta anys enrere”, *Serra d'Or* 462, pp. 63-65.
- FOGUET I BOREU, Francesc (1999): *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939): a propòsit de “Mirador i Meridià”*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- FOGUET I BOREU, Francesc (2000): “POUM: cultura i teatre a la rereguarda republicana (1936-1939)” en *Serra d'Or* 491, pp. 57-61.
- FOGUET I BOREU, Francesc (2001): “La Institució del Teatre en vigílies del 19 de juliol de 1936” en *Serra d'Or* 496, pp. 80-85.
- FOGUET I BOREU, Francesc (2007): “Capvespre, de Joan Escofet i Armand Blanch”, *Revista Stichomythia* 5, pp. 181-212.
- FOGUET I BOREU, Francesc (2014): “Pròleg”, en *Avel·lí Artís i Balaguer i Barcelona: vida i obra*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, pp. 11-13.
- FOIX, Pere (1955): “A la memoria d'Avelí Artís”, *La Nova Revista* 2, p. 50.
- FOLCH I TORRES, Manuel (1911): “L'oncle Rector”, *De tots colors* 170 (7-IV-1911), pp. 210-211.
- FOLCH I TORRES, Manuel y MESTRES, Apel·les (1912): “Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans. Memòria de la Junta directiva [presentada a la Junta General Ordinària celebrada el dia 30 de juny de 1912, Barcelona, Avel·lí Artís]”, edició de M. Casacuberta, F. Foguet, E. Gallén y M. M. Gibert en *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtica. Del Modernisme a la Guerra Civil*, Barcelona, Institut del teatre, pp. 245-253.
- FONTANA (1916): “Teatre castellà”, *El Teatre Català* 223 (3-VI-1916), p. 198.
- FRANCÈS, Josep Maria (1962): *Memorias de un cero a la izquierda. Medio siglo en comprimidos. Cincuenta años de la vida de una ciudad y de cuatro continentes, a través de los recuerdos de un hombre perfectamente gris*, Editorial Olimpo.
- FREVERT, Ute (ed.) (2001): *El hombre del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial.
- FUSTER, Joan (1972): *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial.
- GALLÉN, Enric (1986): “El Teatre”, *Història de la literatura catalana*, J. Molas (dir.), Barcelona, Ariel, vol 8, pp. 379-448.
- GALLÉN, Enric (1987): “El Teatre”, *Història de la literatura catalana*, J. Molas (dir.), Barcelona, Ariel, vol 9, pp. 413-462.
- GALLÉN, Enric (2005a): “Ramon Vinyes, difusor y lector del teatro contemporá-

- neo”, *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe* [en línea] 2005, 2 (3): [Fecha de consulta: 16 de septiembre de 2015] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85520310>> ISSN
- GALLÉN, Enric (2005b): “Teatro y sociedad en la Barcelona modernista”, *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Serge Salaün, Evelyne Ricci, Marine Salgues (eds). Madrid, Fundamentos, pp. 251-279.
- GALLÉN, Enric y GUSTÀ, Marina (1987): “Josep Maria de Sagarra”, *Història de la literatura catalana*, J. Molas (dir.), Barcelona, Ariel, vol 9, pp. 463-496.
- GAVINEL I MAS, Joan (1931-1937): *Bibliografia Catalana*, Premsa, Barcelona, ([Imp. Altes])
- GIBERT I BAIRAGUET, M. Cristina (1997): “Visió general del teatre en català a l'exili. Buenos Aires: 1939-1975”, en *Revista de Catalunya* 118, pp. 43-50.
- GRAN ENCICLOPÈDIA CATALANA: <http://www.enciclopedia.cat/enciclop%C3%A8dia/enciclop%C3%A8dia-catalana/EC-GEC-0025813.xml#.Uvif3Pl-5N5U> (Visto el 10-II-2014).
- GRIAL, Francisco (1976): “Gobiernos y partidos republicanos (1939-1976)” en *El exilio español de 1939. II Guerra y política*, J. L Abellán (ed.), Madrid, Taurus, pp. 179-225.
- GUAL, Adrià (1911): *Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana*, Barcelona, A. Artís.
- GUANSÉ, Doménech (1934): “Teatre català”, *La Rambla*, (12-X-1934), p. 9.
- GUANSÉ, Doménech (1938): “Cròniques. La temporada del Teatre Català de la Comèdia”, *Revista de Catalunya* 87 (15-06-1938), pp. 263-266.
- GUANSÉ, Doménech (1939): “Catalunya a l'exili”, *Catalunya, Revista d'Expansió*.
- GUANSÉ, Doménech (1947): *Retrats literaris*, México, Edicions Catalonia.
- GUILLAMON, Julià (2008): *El dia revolt. Literatura catalana de l'exili*, Barcelona, Editorial Empúries.
- HERS, V (1912): “Les estrenes del Sindicat d'A. D. C.”, *El Teatre Català* 42 (12-XII-1912), pp. 8-9.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.): *Historia del teatro español. II, Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003.
- ÍNDICES de los documentos de la ayuda a los republicanos españoles en el exilio y del gobierno de la República en México, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Secretaría General Técnica, [1986].
- J. C. I V. (1931): “Les estrenes”, *Mirador* 120 (21-V-1931), p. 5.
- J. M. P. (1929): “Després del «PREMI MIRADOR»” *Mirador* 9 (28-III-1929) p. 5.
- JOCES FLORALS de la Llengua Catalana: *Any CXV de la seua restauració*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 (Edició digital basada en la de Mèxic, Patronat dels Jocs Florals de la Llengua Catalana de Mèxic, 1976).
- JOSEPH I MAYOL, Miquel (1974): *Opus IV*, Barcelona, Editorial Portic.
- JOSEPH I MAYOL, Miquel (2008): *El bibliobus de la llibertat. La caiguda de Cata-*

- lunya i l'èxode dels intel·lectuals catalans*, Barcelona, Símbol Editors.
- LNR (1955): *La Nova Revista* 1, p. 1.
- LA REDACCIÓ (1904): "Al públich", *Palla Nova* 1 (1-08-1904), [p. 1].
- "La retirada. Comença l'exili" en Veus de l'exili programa de Catalunya Radio emitido el 17-07-2006, 52:46 min.
- LLADÓ I VILASECA, Jordi (2002): *Ramon Vinyes i el teatre (1904-1939)*, tesis doctoral dirigida por Jordi Castellanos i Vila, Dep. de Filologia Catalana, Facultat de Filosofia i Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida en septiembre de 2002.
- LLOR, A (1911): "Teatre català. Principal", *La Veu de Catalunya* (6-III-1911), p. 1.
- LLORENS, Vicente (1976): "La emigración republicana de 1939" en *El exilio español de 1939. I La emigración republicana*, J. L. Abellán (ed.) Madrid, Taurus, pp. 95-200.
- MADRID, Francesc (1929): "Els autors catalans volen deixar d'esser aficionats", *L'Esquella de la Torratxa* 2598 (12-IV-1929), p. 219.
- MALAGARRIGA, Joan (1912): "L'obra de l'Artís", *El Teatre Català* 43 (21-XII-1912), p. 2.
- MANENT, Albert (1976): *La cultura catalana a l'exili*, Barcelona, Curial.
- MANENT, Albert (1986): "En temps de guerra: La Institució de les Lletres Catalanes", *Serra d'Or* 320, pp. 25-26.
- MANENT, Albert (1988): *Solc de les Hores. Retrats d'escriptors i de polítics*, Barcelona, Edicions Destino.
- MANENT, Albert (1991): "La posició dels intel·lectuals durant la guerra civil", *De 1936 a 1975. Estudis sobre la Guerra Civil i el franquisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 93-117.
- MANENT, Albert (1997): *Del Noucentisme a l'exili. Sobre la cultura catalana del nou-cents*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MANENT, Albert (2000): "Premsa catalana d'exili" en *Revista de Catalunya* 151, p. 128-135.
- MANENT, Albert (2009): "Ramon Vilaró i «El ventall del poeta» (1926-1932) per ajudar els presos polítics de la dictadura", *Els Marges* 87, pp. 19-22.
- MANENT, Albert y MANENT I TOMÀS, Jordi (1998): "Cartas de Pompeu Fabra a Josep Pous i Pagès" en *Els Marges* 61, pp. 41-61.
- MARTÍNEZ, Carlos (2002): *Crónica de una emigración: [la cultura de los republicanos españoles en 1939]*, Alicante, Biblioteca Miguel de Cervantes, (Edición digital basada en la de México, Libro Mex, 1959).
- MASDEU, Joan Antoni (1938): "Els autors teatrals catalans s'han associat. És un fet que la nova entitat intervindrà en les directrius de la propera campanya del Teatre Català de la Comèdia", *La Humanitat* (4-XII-1938), p. 2.
- MAS I PERERA, P. (1982): *Vilafranca del Penedès*, Barcelona, Barcino.
- MATEOS, Abdón (2005): *De la guerra civil al exilio. Los republicanos españoles y*

- México. Indalecio Prieto y Lázaro Cárdenas*, Madrid, Biblioteca Nueva, Fundación Indalecio Prieto.
- MATESANZ, José Antonio (2000): *Las raíces del exilio. México ante la guerra civil española*, México, Colegio de México-Univ. Nacional Autónoma de México.
- MEDLINE PLUS (2012): *Biblioteca Nacional de Medicina de EEUU*, NIH Institutos Nacionales de Salud: <http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish/ency/article/000702.htm> (3-VII-2012)
- MENGUAL, CATALÀ, Josep (1997): "Una aproximació al teatre català a Mèxic", *El Marges* 59, pp. 101-110.
- MENGUAL, CATALÀ, Josep (2013): *A Dos tintas. Josep Janés, poeta y editor*, Barcelona, Debate.
- MIQUEL I VERGÉS, J. M. (1943): "L'home i els llibres. La comedia catalana. Arnau-Artís", *Quaderns d'exili* 4, p.3.
- MISTRAL, Silvia [pseud. Hortensia Blanch] (1998): Proyecto de Historia Oral "Refugiados Españoles en México", *Archivo de la Palabra, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)*, México: entrevista realizada a Silvia Mistral, [s.l., s.n., s.a.]
- MIRÓ I VILÀ, Maria-Mercè (1994): "«Julita» i l'edició de «Les Ales Esteses» (Correspondència Martí Genís i Aguilar-Avel·lí Artís i Balaguer)" en *Ausas*, XVI, 132-133, pp. 27-40.
- MOGUERO, Joaquim (1997): "Tot va a començar a l'escola catalana. Entrevista a Avel·lí Artís-Gener, Tisner" en *Escola Catalana* 343, pp. 24, 29-34.
- MOLAS, Isidre (1972): *Lliga Catalana*, Barcelona, Edicions 62, 2 vols.
- MOLAS, Joaquim (1954-1955): "Record de nou escriptors catalans desapareguts" en *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, vols. 3-4, pp. 105-110.
- MOLAS, Joaquim (1994): "Otra literatura iberoamericana. Notas sobre la aventura de la literatura catalana en tierras América", *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Barcelona, PPU, vol. I, pp. 49-66.
- MOLAS, Joaquim (1997): *Fragment de la memòria*, Lleida, Pagès.
- MOLAS, Joaquim y MASSOT I MUNTANER, Josep (dir.) (1979): *Diccionario de la Literatura Catalana*, Barcelona, Edicions 62.
- MONTOLIU, Manuel de (1906): "L'Ibsen i la seva influència", *El Poble Català* (18-VI-1906), p. 3.
- MORADIELLOS, E. (2001): *El reñido de Europa. Los dimensiones internacionales de la guerra civil española*, Barcelona, Península.
- MORALES, Maria Luz (1934): "Teatros y conciertos", *La Vanguardia* (8-XI-1934), p. 11.
- M. R. C. [siglas de M. Rodríguez Codola] (1910): "Teatros", *La Cataluña* 128 (19-III-1910), p. 178.
- M. R. C. [siglas de M. Rodríguez Codola] (1925): "Música y teatros. Romea", *La Vanguardia* (11-X-1925), p. 23.

- M. R. C. [siglas de M. Rodríguez Codola] (1927): “Música y Teatros”, *La Vanguardia* (2-X-1927), p. 15.
- M. R. C. [siglas de M. Rodríguez Codola] (1928): “Música y Teatros”, *La Vanguardia* (26-I-1928), p. 10.
- M. R. C. [siglas de M. Rodríguez Codola] (1931): “Música y Teatros”, *La Vanguardia* (15-I-1931), p. 21.
- MUÑOZ I PAIRET, Irene (2009): *Epistolari de Víctor Català*, vol. II, Girona, CCG Edicions.
- MURIÀ, Magi (2002): *Magi Murià, periodista i cineasta: Memòries de un exiliat, 1939-1948*, edició y estudio de J. Romaguera i Ramió, Lleida, Pagès.
- MURIÀ, Anna (1992): “Evocació de la Institució de les Lletres Catalanes durant la guerra”, *Serra d’Or* 390, pp. 33-34.
- MURO, Miguel Ángel (2003): “La comedia: de Bretón de los Herreros a Tamayo y Baus”, *Historia del teatro español, II, Del siglo XVIII a la época actual*, Javier Huerta Calvo (dir.); Fernando Doménech Rico, Emilio Peral Vega, (coords.). Madrid: Gredos, vol. 2, pp. 1943-1975.
- NAVARRO COSTABELLA, Josep (1927): “El Teatre”, *La Nova Revista* 11, pp. 242-248.
- NOGUER FERRER, Marta (2009): “El pont persistent: quatre cartes de Vicenç Riera Llorca a Rafael Tasis (a propòsit de la revista Pont Blau)”, *Els Marges* 87, pp. 91-105.
- NOGUER FERRER, Marta y GUZMÁN MONCADA, Carlos (eds.) (2004): *Una voz entre las otras. México y la literatura catalana en el exilio (Selección, traducción, estudio preliminar y notas de...)*, México D.F. Fondo de Cultura Económica.
- NOGUERO, Joaquim (1997): “Tot va començar a la escola catalana. Entrevista a Avel·lí Artís Gener, Tisner” en *Escola Catalana* 343, p. 24, 29-34.
- NOU DICCIONARI 62 DE LA LITERATURA CATALANA, Barcelona, Edicions 62, 2000.
- ORDÓÑEZ ALONSO, María Magdalena (1997): *El comité técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles: historia y documentos: 1939-1940*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- ORDÓÑEZ ALONSO, María Magdalena: *Hemerografía del exilio español en México, 1939-1950*, <http://historiadoresdelaprensa.com.mx/hdp/files/111>. (Vista el 14/06/2010).
- PASCUAL MARTÍNEZ, Pedro (2003): “Editoriales y publicaciones en el exilio” en *La Cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional “Sesenta años después”* (Madrid-Alcalá-Toledo, diciembre de 1999), Madrid, UNED, Vol. I, pp. 219-239.
- PASSARRELL, Jaume (1931): “Una mica d’historia. El pistolerisme barceloní”, *Mirador* 147 (26-11-1931), p. 2.
- PASSARRELL, Jaume (1971): *La Publicitat, diari català*, Barcelona, Portic.
- PLA BRUGAT, Dolores (2000): *Els exiliats catalans a Mèxic. Un estudi de la immigració republicana*, Catarroja-Barcelona, Editorial afers.
- PLA BRUGAT, Dolores: (2003) “Los refugiados españoles en México: ayer y hoy”

- en *La Cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional “Sesenta años después”* (Madrid-Alcalá-Toledo, diciembre de 1999), Madrid, UNED, Vol. II, pp. 537-552.
- PLA BRUGAT, Dolores, María Magdalena ORDOÑEZ, Teresa FÉRRIZ ROURE (1997): *El exilio catalán en México. Notas para su estudio*, México, El Colegio de Jalisco.
- PLANA, Alexandre: *Teoria i Crítica del Teatre*, Iolanda Pelegrí (ed.), Barcelona, Publicacions de l’Institut del teatre, Edicions 62, 1976.
- PEDRET MUNTAÑOLA, José (1964): “Música, teatro y cinematografía. Centenario del teatro Romea”, *La Vanguardia* (19-02-1964), p. 32.
- PEI, Ramon (1928): “Ramon Vilaró d’El Vental del Poeta’ o la cordialitat agressiva”, *La Nau*.
- PEI, Ramon (1930a): “Les estrenes” *Mirador* 67 (8-05-1930), p. 5.
- PEI, Ramon (1930b): “Les estrenes. De sainetística catalana” *Mirador* 88 (2-10-1930), p. 5.
- PEREA, Alberto Enriquez (1990): *México y España: solidaridad y asilo político (1936-1942)*, México, Secretaria de Relaciones Exteriores.
- PÉREZ GUERRERO, Juan Carlos (2008): *La identidad del exilio republicano en México*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- PERIQUET, Fernando (1910): “La semana teatral”, *El Teatro. Revista de Espectáculos* 23 (20-03-1910), p. [23].
- PESARRODONA, Marta: *França 1939. La cultura catalana exiliada*, Badalona, Ara Llibres, 2010.
- PI I SUNYER, Carles (1977): *La República y la guerra: memorias de un político catalán*, México, Oasis.
- PI I SUNYER, Carles (1986): *La guerra (1936-1939)*, Barcelona, Pòrtic.
- PI I SUNYER, Carles (2000): *1939. Memòries del primer exili*, Barcelona, Fundació Carles Pi i Sunyer d’Estudis Autònoms i Locals.
- PIKE, David W. (1969): *Vea Victis! Los republicanos españoles refugiados en Francia 1939-1944*, París, Ruedo Ibérico.
- PIN I SOLER, Josep (1906): “Ibsenians”, *El Poble Català* (7-VI-1906), p. 1.
- POBLET, Josep M. (1962): *Enric Borràs*, Barcelona, Alcides.
- POCANYOL, Xavier (1928): “Avel·lí Artís i la crítica: Daniel o l’optimisme, Hom les prefereix rosses”, *La Nau* 368 (6-XII-1928).
- PONS, Agustí (1998): *Pere Calders, veritat oculta*, Barcelona, Edicions 62.
- POUS I PAGÈS, Josep (1906a): “Ibsen”, *El Poble Català* (25-V-1906), p. 1.
- POUS I PAGÈS, Josep (1906b): “Tot passant”, *El Poble Català* (9-VI-1906), p. 1.
- POUS I PAGÈS, Josep (1969): *Pere Coromines i el seu temps*, Barcelona, Edicions 62.
- POUS I PAGÈS, Josep (2002): *Memòries d’exili*, Catarroja-Barcelona, Editorial afers.
- PUIG I FERRETER, Joan (1975): *Diari d’un escriptor: ressonàncies, 1942-1952*, Bar-

- celona, Edicions 62.
- PUIG I FERRETER, Joan (1982a): *Camins de França*, Barcelona, Edicions 62, 1982, 2 vols.
- PUIG I FERRETER, Joan (1982b): *Textos sobre teatre* (edición a cargo de Guillem-Jordi Graells), Barcelona, Edicions 62.
- POVILL I ADSERÀ, Joan (1928): “Entrevista a Prudenci Bertrana. El fantasma de Riucorb”, *La Nau* 90 (14-I-1928).
- PUCHE, José (1978): *Proyecto de Historia Oral “Refugiados Españoles en México”*, *Archivo de la Palabra, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)*, México: entrevista al Señor José Puche Álvarez, [s.l., s.n., s.a.]
- RADIO BARCELONA (2008): *Guions de Ràdio Barcelona [recurso electrónico]*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- RAFANEAU-BOJ, Marie-Claude (1995): *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia (1939-1945)*, Barcelona, Omega.
- RIERA Llorca, Vicenç; Albert MANENT (1978): “Literatura Catalana en el Exilio”, en *El exilio español de 1939. VI Cataluña, Euzkadi, Galicia*, J. L. Abellán (ed.), Madrid, Taurus, pp. 157-215.
- RIERA Llorca, Vicenç (1955): “Avel·lí Artís, exiliats a Mèxic” en *Pont Blau* 27, pp. 2-5.
- RIERA Llorca, Vicenç (1994): *Els exiliats catalans a Mèxic*, Barcelona, Curial.
- RIQUER, Martí de; COMAS, A.; y MOLAS, J.: *Història de la Literatura Catalana*, Barcelona, Ariel, 1986, Vol. 8, pp. 54-74, 379-448; Vol. 9, pp. 413-462.
- ROCAROL, Josep (1999): *Memòries de Josep Rocarol*, Barcelona, Hacer editorial.
- RODERGA Y CALMELL, Josep: *Els pseudònims usat a Catalunya (recull de 3800)*, Barcelona, Editorial Millà, 1951.
- RODOREDA, Mercè (1991): *Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)*, Barcelona, Edicions de l'Eixample.
- RODRÍGUEZ CODOLA, Manuel (1927): “Música y Teatros. Novedades”, *La Vanguardia* (25-X-1927), p. 16.
- RODRÍGUEZ CODOLA, Manuel (1928): “Música y Teatros. Novedades”, *La Vanguardia* (28-XII-1928), p. 31.
- ROGERS, P. P. y LAPUENTE, F. A. (1977): *Diccionario de seudónimos literarios españoles: con algunas iniciales*, Madrid, Gredos.
- ROIG I LLOP, Tomàs (1978): *Del meu viatge per la vida*, Barcelona, Portic.
- ROIG, Montserrat (1971): “Avel·lí Artís-Gener. Prohibida la fossilització”, *Serra d'Or* 138, p. 41-42.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, JOAQUIM (1995): *Tisner l'escenògraf*, Barcelona, Editorial pòrtic, S. A.
- ROSAL, Amaro del (1977): *El oro del Banco de España y la historia del Vita*, Barcelona, Grijalbo.
- ROVIRA I VIRGILI, Antoni (1976): *Els darrers dies de la Catalunya republicana*.

- Memòries sobre l'èxode català*, Barcelona, Curial.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1995): *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- RULL I JOVÉ, Jaume (ca. 1908-1973): *Fitxer de la Col·lecció Teatral Jaume Rull i Jové*, Col·lecció Teatral Jaume Rull i Jové, Biblioteca de Catalunya.
- S [inicial de Josep M. de Sagarra] (1924): “Els teatres. Romea”, *La Publicitat* (23-X-1924), p. 5.
- S [inicial de Josep M. de Sagarra] (1925): “Els teatres. Romea”, *La Publicitat* (11-X-1925), p. 4.
- S. [inicial de Josep M. de Sagarra] (1927): “Els teatres”, *La Publicitat* (8-II-1927), pp. 4-5.
- SALES, Joan (1945): “L'home i els llibres”, *Quaderns de l'Exili* 11, p. 5.
- SAGARRA, Josep Maria de (1981): *Memòries*, Barcelona, Edicions 62, 2 vols.
- SAGARRA, Josep Maria de (1987): *Crítiques de Teatre “La Publicitat”, 1922-1927*, Barcelona, Edicions 62.
- SANTAMARIA ROIG, Nuria (1994-1995): “El primer teatre de Carles Soldevila i la comèdia burgesa”, *Llengua & Literatura* 6, pp. 53-69.
- SANTORELLO (1927): “El Teatro”, *ABC Madrid* (30-X-1927), pp. 73-76.
- SANTORELLO (1928): “Actividades teatrales”, *Blanco y negro* (30-IX-1928), pp. 84-85.
- SEMPRONIO [pseud. Andreu Avel·lí Artís i Tomàs] (1984): *Quan Barcelona portava barret*, Barcelona, Selecta.
- SERRANO MAGALLÓN, Fernando (present.) (2006): *Los barcos de la libertad. Diarios de Viaje. Sinaia, Ipanema y México (mayo-julio de 1939)*, México DF, El Colegio de México.
- SIGUAN, Marisa (1988): “Ibsen i el drama d'idees en Catalunya”, 1661 Anuario, pp. 157-167.
- SINGLA CASELLAS, Carles (2000): “L'Agrupació Professional de Periodistes (UGT) durant la Guerra Civil: dades sobre professionals i mitjans de comunicació”, *Treballs de comunicació* 13-14, pp. 137-154.
- SINGLA CASELLAS, Carles (2006): *Mirador (1929-1937). Un model de periòdic al servei d'una idea de país*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- S.F. (1881): Libro de Bautismo 1 de la parroquia de la Santísima Trinitat, página 594, número 1288.
- S.F. (1909a): “Teatres. Romea”, *De tots colors* 70 (30/04/1909), p. 282.
- S.F. (1909b): “Teatres. Romea”, *De tots colors* 103 (24/12/1909), pp. 810-811.
- S.F. (1909c): “Teatros”, *L'Esquella de la Torratxa* 1617 (24/12/1909), pp. 832, 834.
- S.F. (1910a): “Banquet de comiat als grans artistes Rusiñol y Borràs”, *La Escena Catalana* 180 (19-III-1910), [pp. 2-3].
- S.F. (1910b): “Teatres. Gran Via”, *De tots colors* (25-III-1910), p. 187.
- S.F. (1910c): “Estrenes de la setmana”, *La Escena Catalana* 181 (26-III-1910), [p.

- 2]
- S.F. (1910d): “Estrenes de la setmana. Principal”, *La Escena Catalana* 217 (3-XII-1910), [p. 4].
- S.F. (1911a): “Crónica de Teatres”, *El Poble Català* (7-III-1911), p. 3.
- S.F. (1911b): “Teatres. Principal”, *De tots colors* 166 (10-III-1911), pp. 150-153.
- S.F. (1911c): “El Sindicat d’Autors Dramtichs”, *De tots colors* 198 (20-X-1911), p. 669.
- S.F. (1912a): “Teatres. Català”, *La Veu de Catalunya* (21-II-1912), Any XXII, núm. 4585, p. 6
- S.F. (1912b): “El Sindicat d’Autors Dramàtics Catalans”, *El Teatre Català* 1 (29-II-1912), pp. 4-7.
- S.F. (1912c): “Notícies”, *El Teatre Català* 7 (14-IV-1912), p. 23
- S.F. (1912d): “Una aclaració a unes observacions ben interesades”, *El Teatre Català* 16 (15-VI-1912), pp. 3-4
- S.F. (1912e): “El Sindicat d’Autors Dramàtics Catalans visita a don Josep M^a Arnau”, *El Teatre Català* 21 (20-VI-1912), pp. 7-11.
- S.F. (1912f): “Concurs d’obres teatrals del Sindicat d’Autors Dramàtics Catalans”, *El Teatre Català* 30 (21-IX-1912), p. 7.
- S.F. (1912g): “Teatres. Espanyol”, *De tots colors* 30 (20-XII-1912), pp. 1053-1054.
- S.F. (1912h): “«La sagrada família» i la crítica”, *El Teatre Català* 43 (21-XII-1912), pp. 5-10.
- S.F. (1912i): “Estrenes de la setmana”, *La Escena Catalana* 324 (21-XII-1912), pp. 6-7
- S.F. (1913a): “Notícies”, *El Teatre Català* 46 (11-I-1913), p. 32.
- S.F. (1913b): “La Unión Patronal de Artes del Libro. Reunión importante”, *La Vanguardia* (6-V-1913) p. 13.
- S.F. (1913c): “La huelga de los tipógrafos. La base de los patronos”, *La Vanguardia* (10-V-1913), pp. 2-3.
- S.F. (1913d): “Conflictos sociales. Mitin de tipógrafos”, *La Vanguardia* (12-V-1913), p. 9.
- S.F. (1913e): “La huelga de los tipógrafos”, *La Vanguardia* (29-V-1913), pp. 6-7.
- S.F. (1913f): “La huelga de tipógrafos. No se publicaron los periodicos”, *La Época* (18-VI-1913), p. 2.
- S.F. (1913g): “En Tarrasa. Homenaje á Iscle Soler”, *La Vanguardia* (4-VIII-1913), p. 3.
- S.F. (1913h): “De huelgas”, *La Vanguardia* 12-VIII-1913), p. 7.
- S.F. (1914a): “Ecos”, *El Teatre Català* 119 (6-VI-1914), p. 372.
- S.F. (1914b): “Ecos”, *El Teatre Català* 138 (17-X-1914), p. 675
- S.F. (1914c): “Notícies”, *El Teatre Català* 139 (24-X-1914), p. 704.
- S.F. (1915a): “Música y Teatros”, *La Vanguardia* (14-III-1915), p. 7.

- S.F. (1915b): “Les obres del «Cicle»”, *El Teatre Català* 172 (12/06/1915), pp. 390-391.
- S.F. (1915c): “Entierro de Alberto Llanas”, *La Vanguardia* (13-XII-1915), p. 9.
- S.F. (1919): “Cabanillas traducido ó catalán”, *A Nosa Terra* 93, p. 3.
- S.F. (1921): “Estrena de «Comèdia de guerra i d’amor»”, *La Veu de Catalunya* (23-IV-1921), p. 8.
- S.F. (1922a): “Música y Teatros”, *La Vanguardia* (15-02-1922), p. 7.
- S.F. (1922b): “Comercio-Espectaculos”, *La Vanguardia* (17-02-1922), p. 7.
- S.F. (1922c): “Música y Teatros”, *La Vanguardia* (30-11-1922), p. 12.
- S.F. (1925a): “Música y Teatros”, *La Vanguardia* (29-IX-1925), p. 14
- S.F. (1925b): “Tercerillos”, *Pakitu* 107 (14-X-1925), pp. 11-13.
- S.F. (1925c): “Estrenes”, *Pakitu* 116 (16-XII-1925), p. 10
- S.F. (1927): “Informaciones de espectáculos teatros, conciertos, circos”, *ABC Madrid* (04-X-1927), pp. 37-38.
- S.F. (1928a): “Informaciones de espectáculos teatros, conciertos, circos”, *ABC Madrid* (26-I-1928), p. 37, 39, 41.
- S.F. (1928b): “Informaciones de espectáculos teatros, conciertos, circos”, *ABC Madrid* (18-IX-1928), p. 38-39.
- S.F. (1928c): “Informaciones de espectáculos teatros, conciertos, circos”, *ABC Madrid* (21-IX-1928), p. 29-30.
- S.F. (1929a): “Un premi «MIRADOR»”, *Mirador* 7 (14-III-1929), p. 1.
- S.F. (1929b): “Música y teatros”, *La Vanguardia* (15-II-1929), p. 19.
- S.F. (1929c): “Música y teatros”, *La Vanguardia* (19-II-1929), p. 19.
- S.F. (1929d): “Música y teatros”, *La Vanguardia* (21-II-1929), p. 19.
- S.F. (1929e): “Un premi «MIRADOR»”, *Mirador* 8 (21-III-1929), p. 1.
- S.F. (1929f): “Esquellots”, *L’Esquella de la Torratxa* 2591 (22-II-1929), pp. 132, 134.
- S.F. (1929g): “Un premi de MIRDOR”, *Mirador* 5 (28-II-1929), p.1.
- S.F. (1929h): “Teló en l’aire”, *L’Esquella de la Torratxa* 2592 (1-III-1929), pp. 148-149.
- S.F. (1929i): “Resultat del Premi MIRADOR”, *Mirador* 9 (28-III-1929) p. 5.
- S.F. (1929j): “Reunió d’autors catalans” *Mirador* 11 (11-IV-1929), p. 5.
- S.F. (1929k): “Esquellots”, *L’Esquella de la Torratxa* 2604 (24-V-1929), p. 326.
- S.F. (1929l): “Informaciones de espectáculos teatros, conciertos, circos”, *ABC Madrid* (6-VI-1929), pp. 43-45.
- S.F. (1929m): “Informaciones de espectáculos teatros, conciertos, circos”, *ABC Madrid* (16-VI-1929), pp. 51-58.
- S.F. (1929n): “Mirador indiscret: Un poeta”, *Mirador* 24 (11-VII-1929), p. 1.
- S.F. (1929ñ): “Música y Teatros”, *La Vanguardia* (7-VIII-1929), p. 3.

- S.F. (1929o): “Mirador mirat per dins”, *L’Esquella de la Torratxa* 2625 (18-X-1929), p. 652.
- S.F. (1930): “A cau d’orella”, *L’Esquena de la Torratxa* 2654 (09-05-1930), pp. 311-312
- S.F. (1931): “Telefonía sin hilos”, *ABC Madrid* (22-X-1931), p. 44.
- S.F. (1933a): “Molt Bee!”, *Be Negre* 81 (1-I-1933), p. 6.
- S.F. (1933b): “Declaració del Partit Catalanista Republicà. Convocatoria de l’Assemblea General”, *La Publicitat* (7-III-1933), p. 1.
- S.F. (1933c): “Concurso de obras teatrales”, *La Vanguardia* (3-11-1933), p. 9.
- S.F. (1934a): “Col·laboradors de MIRADOR” *Mirador* 262 (8-II-1934), pp. 3, 10.
- S.F. (1934b): “Molt Bee!”, *Be Negre* 158 (20-VI-1934), p. 3.
- S.F. (1934c): “Molt Bee!”, *Be Negre* 162 (18-VII-1934), p. 3.
- S.F. (1934d): “Amb el cor en la mà”, *Be Negre* 177 (14-11-1934) p. 2
- S.F. (1934e): “Teló enlaire”, *L’Esquella de la Torratxa* 2889 (17-XI-1934), pp. 791-792.
- S.F. (1935a): “La radiofusión”, *La Vanguardia* (21-V-1935), p. 11.
- S.F. (1935b): “La radiofusión”, *La Vanguardia* (10-XII-1935), p. 12.
- S.F. (1936a): S’ha fundat a Barcelona «Club dels Novel·listes», *La Veu de Catalunya* (9-I-36).
- S.F. (1936b): “La Comunidad Cultural Catalano-Balear” *La Vanguardia* (30-V-1936), p. 5.
- S.F. (1936c): “Grup Sindical d’Escriptors Catalans”, *La Veu de Catalunya* (13-XII-1936), p. 4.
- S.F. (1936d): “Un sector d’escriptors catalans s’ha renuit”, *Treball* (9-VIII-36), p. 3.
- S.F. (1936e): “Documento de afiliación a la Agrupación Profesional de Periodistas. UGT” *Centro de Documental de la Memoria Histórica* (Salamanca).
- S.F. (1937): “El teniente Raimundo Artís ha muerto gloriosamente por la libertad”, *La Vanguardia* (30-XII-1937), p. 4.
- S.F. (1938a): “El premio del teatro catalan de la comedia ha sido adjudicado a Juan Oliver”, *La Vanguardia* (16-III-1938), p. 6.
- S.F. (1938b): “Premio «Teatre Català de la Comedia»”, *La Vanguardia* (18-III-1938), p. 6.
- S.F. (1938c): “El llibre, instrument d’evolució i alliberament” *La Publicitat* (15-VI-38), p. 3.
- S.F. (1938d): “Escenaris”, *La Humanitat* (21-IX-1938), p. 4.
- S.F. (1938e): “Apetició de nombroses famílies. Alguns autors teatrals s’han decidit a aprendre llegir i escriure”, *L’Esquella de la Torratxa* 3086 (21-X-1938), pp. 670-671.
- S.F. (1938f): *La Publicitat* (22-IX-1938), p. 2.
- S.F. (1938g): “Escenaris” de *La Humanitat* (6-X-1938), p. 4;

- S.F. (1938h): “Escenaris” de *La Humanitat* (5-XI-1938), p. 4.
- S.F. (1938i): “L’Associació d’Autors de Teatre Català. Avelí Artís”, *La Humanitat* (6-XII-1938), p. 3.
- S.F. (1939a): “Escenaris” de *La Humanitat* (7-I-1939), p. 1.
- S.F. (1939b): “Els premis literaris de la Generalitat” *Meridià* 52 (7-I-39), p. 7.
- S.F. (1939c): “Què en penseu de les activitats dels catalans d’Amèrica”, *Revista dels catalans d’Amèrica* 1, p. 57.
- S.F. (1939d): exp. 313 (Avelino Artís Gener) del Archivo del CTARE, Archivo Histórico del INAH, México.
- S.F. (1939e): Exp. 1411 (Avelino Artís Balaguer), Archivo del CTARE, Archivo Histórico del INAH, México.
- S.F. (1939f): Exp. 6333, Archivo del CTARE, Archivo Histórico del INAH, México.
- S.F. (1942a): exp. relativo a Avel·lí Artís i Balaguer, JARE conservado en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares).
- S.F. (1942b): exp. relativo a Dolors Peris, JARE conservado en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares).
- S.F. (1944): “Llibres catalans a Mèxic. La Col·lecció Catalònia dirigida per Avel·lí Artís”, *Quaderns de l’Exili* 7, p. 4.
- S.F. (1955): “Palabras de Ambrosi Carrion”, *La Nova Revista* 1, p. 47.
- SOLÀ I DACHA, Lluís (1967): *¡Cu-cut!: setmanari de gresca amb ninots (1902-1912)*, Barcelona, Bruguera.
- SOLDEVILA, Carles (1927a): “La situació del teatre a Barcelona”, *La Nova Revista* 1, pp. 44-38.
- SOLDEVILA, Carles (1927b): “La situació del teatre a Barcelona. II Els actors”, *La Nova Revista* 2, pp. 134-140.
- SOLDEVILA, Carles (1927c): “La situació del teatre a Barcelona. III Els autors. I El ruralisme”, *La Nova Revista* 3, pp. 230-233.
- SOLDEVILA, Carles (1927d): “La situació del teatre a Barcelona. IV Els autors. II La comèdia urbana o burgesa”, *La Nova Revista* 5, pp. 46-50.
- SOLDEVILA, Carles (1927e): “El Teatre Català”, *D’ací i d’allà* 116, pp. 229-230
- SOLDEVILA, Carles (1967a): “Algunes reflexions sobre el teatre”, *Obres Completes*, Barcelona, Selecta, pp. 1322-1329.
- SOLDEVILA, Carles (1967b): “Del llum de gas al llum elèctric. Memòries”, *Obres Completes*, Barcelona, Selecta, pp. 1531-1627.
- SOLER BECERRO, Raimon (2011): *El ferrocarril i Vilanova i la Geltrú 1881-1936*, Vilanova i la Geltrú, Ajuntament de Vilanova i la Geltrú.
- SUBIRACHS, Lluís (1914): “L’Avelí Artís a Buenos Aires”, *El Teatre Català* 133 (13-09-1914), pp. 597-599.
- SUBIRATS SEBASTIÀ, Emigdi (2007): *Joan Cid i Mulet: testimoni catalanista d’una ciutat i d’un temps*, Tortosa, (Tarragona), Arxiu Històric Comarcal de les Terres

- de l'Ebre, Centre d'Estudis Històrics.
- TASIS I MARCA, Rafael (1935): "Producció del temps. Llibres per a infants", *Mirador* 308 (10-I-1935), p. 6.
- TASIS I MARCA, Rafael (1936): "L'actualitat literaria", *Mirador* (16-I-36), p. 6.
- TASIS I MARCA, Rafael (1955): "Els anys en La Mainada", *La Nova Revsita* 1, pp. 11-14.
- TERMES, Josep (1992): "De la Revolució de Setembre a la fi de la Guerra Civil (1868-1939)", vol. VI de la *Història de Catalunya* dirigida por Pierre Vilar, Barcelona, Edicions 62, 4^a edició.
- TOMAS, Juan (1925): "Crítica y comentarios. Sección de sucesos. Un melodrama de Avelino Artís", *El escándalo* 9 (17-12-1925), p. 7.
- TOMÀS, Joan (1955): "Un català! Un home!", *La Nova Revista* 1, pp. 15-16.
- TOR, Ramon (1932): "Digueu-m'ho a mi", *El Carrer* 5 (25-VIII-1932), pp. 4-5.
- TORRA I PLA, Quim (2009): *El Nadal que no vam tornar a casa*, Barcelona, A Contra Vent.
- TORRENT I FÀBREGAS, J. y TASIS, R. (1966): HISTÒRIA DE LA PREMSA CATALANA, Barcelona, Bruguera, 2 vols.
- TORRENT I FÀBREGAS, J (1964): «Revistas teatrales catalanas», *Destino* 1.428, Barcelona.
- TORRENTS, Angels; VALLS, Miquel; y BAYONA, Jordi: "Inventari dels arxius sagramentals del Penedès (Comarques de l'Alt Penedès, Baix Penedès i Garraf), segle XVII-XIX", extraïdo de la Web de CED (*Centre d'Estudis Demogràfics*), se publicará en Miscel·lània de l'Institut d'Estudis Penedesencs,
- V. (1911): "Teatraleries", *Gent Nova* 522 (25-11-1911), p. 5.
- VALENTÍ I FIOI, Joaquim (1994): "Eduard Fiol i Marquès, un artista d'abans de la guerra" en *Revista de Girona* 165, pp. 46-53.
- VALLÈS, Edmon (1978): *Historia gràfica de la Catalunya contemporània. La guerra (1936-1939)*, Barcelona, Edicions 62
- VALVERDÚ, Francesc (1977): "L'Edició catalana de 1923 a 1930" en *Els Marges* 9, p. 23-50.
- VALVERDÚ, Francesc (1996): "Presentació" en *Cartes d'amor de Pere Calders*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-25.
- VVAA [VIDAL, PLÀCID; ARTÍS i BALAGUER, AVEL·LÍ; ISERN, ANTÓN; PUIG I FERRATER, JOAN] (1906): "Tornant a lo de l'Ibsen", *El Poble Català*, (13 y 14-VI- 1906), p. 3.
- VV. AA. (1915): *Foment del Teatre Català. Conferències*, Barcelona, Imprenta d'Art.
- VV. AA. (1939): *Pour la liquidation des camps de concentration. Résolutions de la Conférence Française d'Aide aux Réfugiés Espagnols (10 et 11 juin 1939)*, Paris, Comité français de coordination pour l'aide aux populations civiles de l'Espagne républicaine.

- VV. AA. (1992): *Diccionari dels catalans d'Amèrica*, Barcelona, Comissió Amèrica i Catalunya, 4 vols.
- VV. AA. (1998): *Breu història de la literatura catalana*, Barcelona, Edicions de la Magrana.
- VIDAL, Plàcid (1920): *Els singulars anecdòtics*, Barcelona, Joaquim Horta, impresor.
- VIDAL, Plàcid (1934): *L'assaig de la vida*, Barcelona, Imp. Clarasó.
- VIDAL, Plàcid (1972): *El convencionalisme de la vida*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana.
- VILANOVA, A. (1969): *Los olvidados. Los exiliados españoles en la segunda guerra mundial*, París, Ruedo Ibérico.
- VILANOVA I VIDAL-ADABAL, Francesc (1998): "Carles Pi i Sunyer i la cultura català a l'exili", *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*, Barcelona, GEXEL, vol. 1, pp. 621-629.
- VILANOVA I VIDAL-ADABAL, Francesc (2000): "Política i cultura en el primer exili" en *Sesenta años después. Las literaturas del exilio republicano de 1939*, Barcelona, GEXEL, pp. 119-127.
- VILAR, Pierre: *Introducció a la història de Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 1995.
- VINYES, Ramon (1928): "El teatre d'avui (Guió d'una conferència de Ramon Vinyes)" en LLADÓ I VILASECA, Jordi: *Ramon Vinyes i el teatre (1904-1939)*, tesis doctoral dirigida por Jordi Castellanos i Vila, Dep. de Filologia Catalana, Facultat de Filosofia i Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona. Leída en septiembre de 2002, pp. 654-662.
- VINYES, Ramon (1934): "Teló enlaire. Poliorama: Les ales del temps d'Avel·lí Artís", *L'Esquella de la Torratxa* 2889 (17-XI-1934), p. 791.
- VINYES, Ramon (1944-1948): "Teatre nº 21", *Quadern*, Barranquilla, pp. 26-29.
- VINYES, Ramon (1946): "Del meu fitxer. Victor Català", *La Nostra Revista* 11, pp. 411-412.
- VINYES, Ramon (1982): "Teatro moderno" en *Selección de textos*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, Subdirección de Comunicaciones Culturales, División de Publicaciones, vol. 1, pp. 177-194.
- VIRELLA I BLODA, Albert (1992): *Els anys tristos (1881-1900)*, Vilafranca del Penedès, Institut d'Estudis Penedesencs, D.L.
- WILLY (1912): "Teatre Català. Barcelona. Teatres. Espanyol", *El Teatre Català* 38 (16-XI-1912), p. 14-15.
- WORK [pseud. Ramon Vinyes] (1931): "Teló enlaire. Novetats: Els tres pretendents d'Antònia d'Avel·lí Artís", *L'Esquella de la Torratxa* 2737 (18-XII-1931), pp. 818-819.
- WORK [pseud. Ramon Vinyes] (1933): "Teló enlaire. Noves de teatre", *L'Esquella de la Torrotxa* 2830 (29-IX-1933), p. 629.
- WORK [pseud. Ramon Vinyes] (1934): "Teló enlaire. Poliorama: Les ales del temps d'Avel·lí Artís", *L'Esquella de la Torratxa* 28879 (17-XI-1934), p. 791.

- X [pseud. Francesc Curet] (1912a): “Crònica”, *El Teatre Català* 1 (29-II-1912), pp. 2-3.
- X [pseud. Francesc Curet] (1912b): “Crònica”, *El Teatre Català* 3 (14-III-1912), pp. 2-3.
- X [pseud. Francesc Curet] (1912c): “Crònica”, *El Teatre Català* 14, (1-VI-1912), pp. 2-3.
- X [pseud. Francesc Curet] (1913): “Crònica”, *El Teatre Català* 48, (25-I-1913), pp. 2-3
- YYXAR, Josep (1895): “Teatro català”, en *Obres catalanes de Josep Yxart* (Col·lecció triada), Barcelona, [s. n], pp. 214-340.
- YYXAR, Josep (1995): *Obra Completa de Josep Ixart. Volum I: El año pasado (1886-1888)*, Tarragona, Proa.